MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 572 0

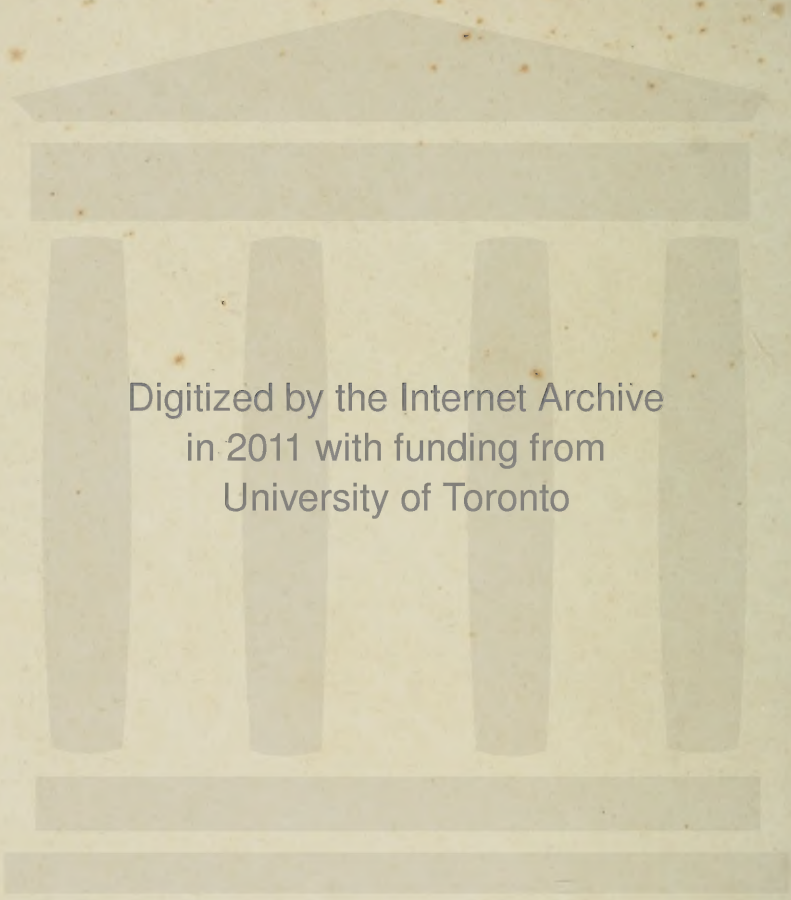
Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte

Band 2.

Von

Prof. Hermann Ritter

Verlag von
Max Schmitz
Leipzig-R.


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/allgemeineillus02ritt

Die heilige Cäcilia.

Gemälde von Rafael Sanzio.

ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ENCYKLOPÄDIE DER MUSIKGESCHICHTE

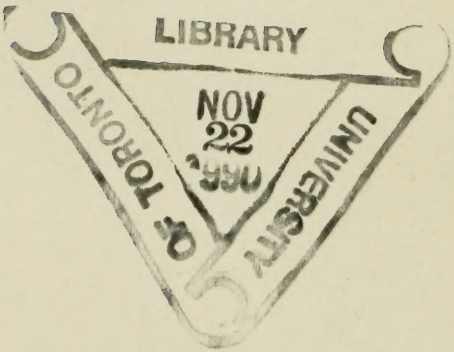
VON

PROF. HERMANN RITTER
DOCENT DER MUSIKGESCHICHTE AN DER
KÖNIGLICHEN MUSIKSCHULE IN WÜRZBURG

ZWEITER BAND

VERLAGSBUCHHANDLUNG VON MAX SCHMITZ IN
LEIPZIG-R.

Alle Rechte vorbehalten.



Druck von Otto Regel, Leipzig-N.

Inhalt des II. Bandes.

Die Musikentwicklung im Mittelalter.

Die Musik auf dem Boden der christlichen Kirche (von der Zeit nach Christi Geburt bis einschliefslich zum 16. Jahrhundert, d. i. bis zur Ausbildung des Kontrapunktes und des mehrstimmigen Gesanges) 3

Die Musik auf aufserkirchlichem Gebiete (von der Zeit nach Christi Geburt bis zum Renaissance- resp. Reformationszeitalter).

a) Die Musikentwicklung auf dem Boden des Volkstums 69

b) Die Musikentwicklung, hervorgerufen durch die Kreuzzüge. (Epoche des ritterlichen Minnesanges) 76

c) Geistliche und weltliche Schaustücke des Mittelalters mit Musik. (Passionsspiele, Mysterien, Darstellungen von Legenden der Heiligen, Moralitäten, Teufelsspiele etc.) 97

d) Die Instrumentalmusik und die zünftigen Musikanten des Mittelalters 116

e) Epoche des zünftigen Meistersanges in Deutschland 127

Anhang 155

Bibliographie 169

Die Musikentwicklung im Mittelalter.

Die Musik auf dem Boden der christlichen Kirche

von der Zeit nach Christi Geburt bis einschliefslich zum 16. Jahrhundert, d. i. bis zur Ausbildung des Kontrapunktes und des mehrstimmigen Gesanges.

Wie in der Antike die hervorragenden Künste, Architektur, Skulptur und Malerei, deren Erzeugnisse noch in den spätesten Zeitaltern leuchten werden, dem religiösen Empfinden der alten Welt entsprossen, so ist auch unsere Kunst, die Musik, ein Kind des religiösen Empfindens unserer Zeit — des Christentums. Unmöglich konnte die Musik im Altertume auf jene Höhe, auf welche sie das Christentum stellte, gebracht werden; es ist dies leicht zu begreifen, wenn man das Gemütsleben, die Sitten und Gebräuche der Alten in Betracht zieht. Wenngleich auch die Alt-Chinesen und Alt-Egypter ein System der Musik gehabt haben mögen, wenngleich wir auch ein solches bei dem alten Hellenenvolke nachzuweisen im stande sind, so konnte doch die Musik dieser Völker noch nicht der Ausdruck eines tieffühlenden Gemütes sein, weil dieses eigentliche tiefinnere Gemüts- und Gefühlsleben, wie es das Christentum bei seinen Völkern erzeugte, dem Altertume entschieden abgesprochen werden mufs. Wie wenig tief das Gemüts- und Gefühlsleben bei den Völkern des Altertums entwickelt war, dafür sprechen der durch das Gesetz erlaubte Kindesmord, das Sklaventum, die durchaus nicht ehrwürdige Stellung der Frau, sowie der Mangel eines Familienlebens in unserem Sinne, Menschen mit diesen Anschauungen, Menschen in solchen Lebensverhältnissen können unmöglich eine Musik in unserem Sinne, aufgefafst als Sprache tiefinneren Fühlens, als Sprache

der herzlichsten Zuneigung, gehabt haben; ihr Gepräge mufs auf Grundlage jener Zeugnisse durchaus ein äufserliches gewesen sein.

Dafs nun die damalige Menschheit am Ausgange des Altertums ein unsäglich tiefes Sehnen nach Verinnerlichung ihres ganzen Wesens ergriffen hat, das lehrt uns die Erstehung des Christentums und der herrlichen Blüte desselben — die Musik. Wie mächtig dieser Drang der Menschheit nach einem solchen Innenleben gewesen sein mufs und wie mächtig die Idee des Christentums zündete, beweist der vollständige Sieg des Letzteren über die Antike mit ihren unvergleichlichen und in ihrer Art trotzdem unvergänglichen Schönheiten in Kunst und Geistesleben. Wie stark das Christentum die Verinnerlichung der Menschen herbeiführte, zeigt das Absterben der bildenden Künste von der Höhe, die sie in der antiken Zeit einnahmen. Die äufseren Schönheiten des menschlichen Körpers interessierten nicht mehr, nur dasjenige, was diese Hülle im Innern barg — nur das, was Herz und Gemüt anging, war von Interesse. Recht anschaulich wird dies soeben Gesagte erscheinen, wenn wir die menschlichen Gestalten aus der Blüte griechischer Kunst, z. B. Gestalten des Phidias am Parthenon zu Athen, die Skulpturen der sog. rhodischen Schule, welche uns einzelne Personen im dramatischen Affekte darstellen (Apoll von Belvedere, Laokoon und Farnesische Stiergruppe) mit den Skulpturen, welche durch das Christentum entstanden, vergleichen. Stellen wir ferner die menschlichen Gestalten in den romanischen Kirchenbauten oder wie wir solche an den Portalen gotischer Kirchen wahrnehmen, neben die menschlichen Gestalten im Tympanon oder am Fries eines griechischen Tempels, wie z. B. am Parthenon oder am Tempel des Zeus von Olympia, so tritt uns hier volles hellstrahlendes Leben und reiche Fülle menschlicher Schönheit entgegen, während dort geradezu abstofsende Hässlichkeit in den menschlichen Gestalten waltet. Soweit von aufsen hinweg führte das Streben nach Vergeistigung und Verinnerlichung, bis die sogenannte Zeit der Renaissance eine Wiedergeburt der Antike hervorrief, und auch für die christliche Kirche die Künste der Hellenen in voller Pracht zum Lobe und Preis und zur Verherrlichung ihres Gottes dienstbar machte. Es sei hier nur an Rafael und Michelangelo erinnert! Herrlich leuchtet uns aus ihren Schöpfungen

die sinnliche Schönheit menschlicher Gestalt, verbunden mit dem sinnigen und tiefernsten Wesen und Gemütsleben des Christentums entgegen.

Es ist nicht unwichtig, sich an dieser Stelle die wichtigsten Daten aus der Entwicklungsgeschichte der Völker, seit Christi Geburt bis zum gänzlichen Verfalle der antiken Welt, zu vergegenwärtigen. Sie zeigen uns, wie in jenen Zeiten der Umwälzung, in den ersten Jahrhunderten des Christentums, die Menschen eigentlich nur mit Krieg und Politik beschäftigt waren. Wenn wir dennoch von einer Musikentwicklung auf dem Boden der christlichen Kirche reden, so müssen wir stets bedenken, dafs in jenen Zeiten eine von Privatpersonen ausgeübte Kunst noch nicht existierte; der gesamte Kunstbetrieb lag in den Händen der Geistlichkeit. Erst nach vollständigem Sieg des Christentums im Abendlande, seit der Zeit der Kreuzzüge, fängt dem Laienstande friedliche Arbeit an zu erblühen, so dafs es ihm nun erst möglich wird, sich mit Künsten und Wissenschaften zu beschäftigen.

Die wichtigsten Daten der erwähnten Jahrhunderte sind:

9. Schlacht zwischen Hermann und Varus.
64. Erste Christenverfolgung unter Nero.
93. Christenverfolgung unter Domitian.
170. Zweiter Auszug der Goten unter Bojorich; Teilung in Ost- und Westgoten; Vereinigung mit den Deutschen, Wenden u. a.
270. Erster Zug der Langobarden unter Aio und Ebbe.
250.\ Allgemeine Christenverfolgungen, im Jahre 250 unter
303./ Decius, im Jahre 303 und Diocletian.
323—337. Konstantin (der Grofse). Unter ihm wird das Christentum Staatsreligion und dem Heidentume gegenüber begünstigt.
325. Erste allgemeine (ökumenische) Kirchenversammlung (Konzil) zu Nicäa. Der Arianismus, d. h. die Lehre des Arius ehemaligen Priesters in Alexandria, von der Gott dem Vater nur ähnlichen Natur Christi wird verworfen, und die Lehre des Bischofs Athanasius von Alexandria von der Gott dem Vater gleichen Natur Christi wird zum Dogma der Kirche erklärt.

330. Konstantin erwählt Byzantium (Nova Roma, Constantinopolis) zur Hauptstadt des oströmischen Reiches. Teilung des römischen Reiches unter die drei Söhne Konstantins.
Byzantinisch-christliche — griechische } Kirche.
Altrömisch-christliche — lateinische }
367. Konzil zu Laodicäa.
486. Schlacht bei Soisson. Clodwig der Merowinger, König der salischen Franken, besiegt den römischen Statthalter Syagrius und gründet in Gallien das Frankenreich.
493. Theodorich der Grofse gründet, nachdem Odoaker besiegt, in Italien das Ostgotenreich mit der Hauptstadt Ravenna.
496. Clodwig geht zum Christentume über, nachdem er zuvor bei Tobliacum über die Alemannen gesiegt hatte.
507. Clodwig besiegt bei Vouillé (unweit Poitiers) die Westgoten.
511. Teilung des Frankenreiches unter die Söhne Clodwigs.
530. Vereinigung des Thüringer- und Burgunderreiches mit dem Frankenreiche.
534. Belisar, Feldherr des Justinian, Kaisers von Byzanz (527—565) zerstört das Vandalenreich in Afrika.
535—555. Belisar und Narses kämpfen gegen die Ostgoten, deren Reich Narses vernichtet. Exarchat von Ravenna.
568. Alboin gründet das Langobardenreich in Italien.
600. Gregor I (der Grofse) Bischof von Rom.
622. Mohammeds Flucht von Mekka nach Medina. (Entstehung des Islams.)
641. Eroberung Alexandrias durch die Araber.
687. Pipin von Heristal wird durch den Sieg bei Testri der Majordomus des ganzen Frankenreiches.
710. Anfang des Christentums im europäischen Norden durch Anscharius unter König Skyra dem Getauften.
711. Vernichtung des Westgotenreiches durch das Vordringen der Araber oder Mauren.
711—756. Der gröfste Teil Spaniens ist ein Teil des Kalifats; daneben das christliche Asturien.
717. Anfang des Christentums in Deutschland durch Winnefried oder Bonifazius.
732. Schlacht zwischen Tours und Poitiers; Sieg des Majordomus Karl Martell über die Araber.

752. Mit Pipin, dem Sohne Karl Martells, werden die Karolinger Könige der Franken.
768—814. Karl der Grofse: erster deutscher Kaiser.
783. Schlacht zwischen Wittekind (Herzog der Sachsen) und Karl dem Grofsen.
785. Wittekinds endliche Bekehrung zum Christentume.
1060. Allgemeinwerden des Christentums in allen nördlichen Ländern Europas.
1200. Gänzliche und letzte Ausrottung der alten Religionen; gänzlicher Verfall des Druiden-, Barden- und Skaldentums, sowohl in den nördlichen Ländern Europas als auch in Deutschland.

Wie hat man sich die geistige Entwicklung der Völker des frühen Mittelalters zu denken?

Als eine kirchlich-klösterliche. Es entsprach dies der Verbindung, die zwischen Königtum und Kirche im staatlichen und im wirtschaftlichen Leben von Karl dem Grofsen begründet war und bis zum Ausgange der Salier andauerte. Nur der hohe Klerus war wissenschaftlich gebildet, nur in Klosterschulen wurden Studien betrieben, für die Kirche wurde künstlerisch geschaffen; die Mönche waren in jenen Zeiten Baumeister, Bildhauer, Maler, Dichter, Musiker, kurz Förderer von Kunst und Wissenschaft.

Wo wurzelt in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung, sowie in der Zeit des Mittelalters die Kunstmusik?

Im Gesange — nicht in der Instrumentalmusik.

Wie erblicken wir den Kunstgesang in den ersten neun Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung?

Lediglich als einstimmigen Gesang.

Bei wem finden sich die ersten Versuche in der Mehrstimmigkeit?

Beim Mönche Hucbald (Ubaldus) 840—930. (Auch dem Erzbischofe Dunstan von Canterbury wird die Erfindung der Mehrstimmigkeit zugeschrieben.)

Welcher Art war der Gesang der ersten Christen, die als Verfolgte ihren Gottesdienst im Verborgenen hielten?

Als Wechselgesang (Antiphonengesang). Naheliegend erscheint, dafs dialogisierende Recitation religiöser Texte in aufserordentlich gehobener Redeweise oder in Tonreihen von wenig Umfang, wie dieselbe sowohl im griechischen Tempel, als auch im jüdischen Gottesdienste gebräuchlich war, als die früheste musikalische Ausdrucksweise anzusehen ist.

Wo finden sich die Quellen, die als Zeugnisse für den Gesang der ersten Christen bei ihrem Gottesdienste gelten müssen?

Bei Philo, bei Plinius d. J., bei Tertullian, bei Augustinus.

1. Der jüdische Schriftsteller Philo giebt Kunde vom Wechselgesange der etwa um 50 n. Chr. Geb. in Alexandria bestehenden Sekte der Therapeuten. Dieser Wechselgesang, der auch bei den Essäern ausgeübt wurde, war jedenfalls dem Gesange beim christlichen Gottesdiente vorbildlich. (Siehe J. L. Saalschütz, »Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern«, sowie desselben Verfassers: »Von der Form der hebräischen Poesie, nebst einer Abhandlung über die Musik der Hebräer«.) Philo berichtet: »Nach gehaltenem religiösen Vortrage erhebt sich einer, um einen Lobgesang auf Gott zu singen: entweder einen, den er selbst erfunden, oder einen alten von den Dichtern der Vorzeit, denn Mafse und Weisen hinterliefsen jene Dichter in dreifüfsigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar, und in veränderter Versart, von Chören vorzutragen, sämtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesen thun auch andere dergleichen nach der Ordnung, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, aufser am Ende beim Schlufsgebet, wo sämtliche Männer und Frauen ihre Stimmen erheben. Nach einem einfachen und frommen Mahle stehen alle auf und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andere von Frauen. Jeder hat einen Vorsänger. Sie singen Hymnen auf Gott in vielen Versmafsen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen u. s. w.«

2. Plinius d. J. erwähnt im ersten Decennium des 2. Jahrh. n. Chr., dafs die Christen an bestimmten Tagen vor Sonnenaufgang zusammengekommen wären, um Christo, gleich einem Gotte ein Loblied zu singen und zwar wechselweise (antiphonenartig).
3. Tertullian, gest. 220 n. Chr., erzählt: »Beim heiligen Mahle, wenn das Wasser herumgereicht und Licht gebracht worden ist, wird jeder aufgefordert, Gott mit Gesang zu preisen, entweder nach Worten der heiligen Schrift, oder nach eigener Erfindung«.
4. Augustinus, in Numidien als Sohn eines Römers und einer christlichen Mutter geboren, der Kirchenvater und Kirchenphilosoph (354—430), in der Osternacht 387 von Ambrosius von Mailand getauft, äufsert sich über die Wirkung des Gesanges in der frühesten christlichen Kirche: »Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes ins Herz, die Seele wird mit emporgeschwungen und empfindet Wahrheit und Leben«. (Augustinus, der 395 Bischof von Hippo Regius in Afrika wurde, starb als solcher 430, während der Belagerung dieser Stadt durch den Vandalenkönig Geiserich. Seine beiden Hauptwerke sind »Confessiones« [Bekenntnisse] und »De civitate Dei« [Vom Gottesstaate]).

Siehe in dieser Hinsicht auch noch Joh. Scherr, »Menschliche Tragikomödie« Bd. I., 8. 104: »Während des Narrenspieles des Cäsarismus im oberirdischen Rom tobte und tollte der orientalische Sensualismus die ganze Wut seiner Willkür in der elagabalischen Orgie auslassend, bereitete und rüstete sich im unterirdischen Rom, in den Katakomben, wo die »Christianer« ihrem gekreuzigten Schmerzensgotte düstere Hymnen sangen, der orientalische Spiritualismus sich zu seinem Vernichtungsstofs auf die von innen heraus verfaulte antike Welt«. Es gab in jenen Tagen in der That wohl keinen gröfseren Gegensatz, als diesen.

Ist der Gesang der ersten Christen, den wir als den Anfang der christlichen Musik anzusehen haben, aus der sodann die gesamte europäisch-abendländische Tonkunst hervorgegangen ist, als absichtsvoller Kirchengesang zu denken?

Nein, der Gesang der ersten Christen war wesentlich Volksgesang, d. h. derselbe pflanzte sich in Begeisterung absichtslos von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund fort, weshalb auch wohl eine Niederschrift jener Gesänge in allerfrühester Zeit

nicht stattgefunden hat. Erst später sehen wir die Kirchenmusik sich zur absichtsvollen Schulmusik erheben, wie solches aus den Bestrebungen des Ambrosius und Gregors ersichtlich ist.

Woraus erwächst der christliche Gesang, diese erste musikalische Äufserung einer neu erwachenden Kultur?

Aus dem unmittelbaren Bedürfnisse der ersten Christen, ihrer religiösen Begeisterung und Ergriffenheit Luft zu machen. Der religiöse Gesang bildet einen wesentlichen Faktor zur Erbauung und die Erfindung von Gesängen wurde auf die unmittelbare Eingebung des heiligen Geistes zurückgeführt.

Was erscheint bei Betrachtung der Musik, welche aus dem Schofse der bedrängten christlichen Kirche erwächst, bedeutungsvoll und wertvoll?

Es ist der Umstand, dafs die Musik weder ein Genufsmittel noch ein Mittel zur Befriedigung eines ästhetischen Bedürfnisses ist, sondern lediglich Ausdruck tiefgefühlter seelischer Regungen. Der Ton ist Träger und Organ einer grofsen Stimmung, welcher Ernst, Würde und Innigkeit zu Grunde liegen. Die Tonkunst ist in den Dienst einer gewaltigen Idee getreten, gleichwie die bildende Kunst bei den Griechen.

Was tritt an die Stelle der Enharmonik und Chromatik der griechisch-römischen Musik, welche im christlichen Gesange verabscheut wurden?

Die Diatonik, d. h. die in ganzen und halben Tonstufen fortschreitende Tonfolge, aus welcher unsere natürliche Durtonleiter in der Aufeinanderfolge von zwei ganzen und einer halben, drei ganzen und einer halben Tonstufe erwachsen ist.

Wie lange war der Gesang der ersten christlichen Gemeinden freier Gemeinde- oder Volksgesang?

Während der ersten drei Jahrhunderte, bis zu jener Zeit, in welcher die christliche Kirche unter Konstantin (323 bis 337) zur Staatskirche erhoben wurde.

Wann bricht für die christliche Kirche nach der Zeit der ersten Wirrsale eine neue Zeit an?

Mit dem 9. Jahrhundert.

In welcher Weise äufsert sich die Veränderung innerhalb der christlichen Kirche?

Die Grofsen des Reiches wetteiferten in edler Freigebigkeit, Kirchen zu bauen und auszustatten, sowie Stiftungen für die kirchlichen Bedürfnisse ihrer Unterthanen zu errichten.

Wie waren die ersten Stiftskirchen in Bezug auf die Seelsorge beschaffen?

An den Stiftskirchen, wie man die meisten der ersten Kirchen nannte, war eine gröfsere Anzahl von Geistlichen (Priestern) angestellt, die in einem mönchisch geordneten Leben unter einem Präpositus (Propste) mit einander wirkten, und die Andachtsübungen, namentlich das Singen der Horen, der täglich sieben- oder achtmaligen Lobgesänge Gottes, gemeinschaftlich verrichteten.

Wann wird der Kirchengesang aus dem freien Gemeindegesange zur kirchlichen Kunst?

Mit dem Augenblicke, als der Kirchengesang auf den Gesang schulmäfsig gebildeter Kleriker beschränkt wird.

Kannte man eine Tonschrift in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung?

Nein; die Überlieferung der Gesänge von Geschlecht zu Geschlecht war eine mündliche.

Wann wird der ursprünglich freie Gemeindegesang auf das Singen schulmäfsig gebildeter Kleriker eingeschränkt?

Auf dem Konzil zu Laodicäa 367. Dasselbe verordnet: non oportere praeter canonicos cantores qui suggestum ascendunt et ex membrana legunt, aliquot alios canere in ecclesia; d. h. »aufser den canonischen Sängern, welche die Stufen betreten und aus dem Lektionsbuche singen, soll niemand in der Kirche singen«.

Welche Gründe sprachen für die Einschränkung des Kirchengesanges auf die musikalischen Kleriker?

Die stark anwachsenden Gemeinden, welche noch nicht, wie es heute der Fall ist, musikalisch erzogen werden konnten; ferner auch der Mangel einer Tonschrift.

Wem wird die Einführung des Antiphonengesanges zugeschrieben?

In der morgenländisch-christlichen Kirche dem Chrysostomos, nach anderen dem heiligen Ignatius; auch wird Basilius (gest. 379) als verdienstvoller Förderer des christlichen Kirchengesanges genannt. Nach Theodoret wird die Einführung des Wechselgesanges den beiden Priestern Diodor und Flavian, welche unter Konstantin in Antiochien lebten, zugeschrieben. — In der römischen Kirche ist Ambrosius von Mailand (333—397) zu nennen.

Welche Entwicklung nimmt die Musik in der morgenländischen wie abendländischen christlichen Kirche?

In der morgenländischen Kirche tritt, wie auf allen Gebieten, so auch auf dem des Gesanges Stagnation ein, während die abendländische Kirche der Liturgie, sowie überhaupt der Tonkunst grofses Interesse zuwandte.

Wer war der erste bedeutende Hauptförderer des Gesanges auf dem Boden der christlichen Kirche?

Ambrosius, Erzbischof von Mailand (333—397).

Welche für die Musikgeschichte interessante Thatsachen knüpfen sich an die Wirksamkeit des Ambrosius?

Ambrosius ist der Stifter des ersten auf bestimmten Tonordnungen begründeten Kirchengesanges, indem er den Antiphonengesang in der abendländischen Kirche einführt und denselben ordnet. Die Modulation der Gesänge des Ambrosius ist auf Grundlage von folgenden vier Oktavengattungen, die als einzig berechtigte (authentische) hingestellt werden, geordnet:

Tonus protus: D E F G A H C D
Tonus deuterus: E F G A H C D E
Tonus tritus: F G A H C D E F
Tonus tetrardus: G A H C D E F G.

Nach welchem Systeme wurden aus den ambrosianischen Oktaven-Tonreihen Melodien gebildet?

Angefangen wurde entweder mit dem ersten Tone der Tonreihe, also mit dem Grundtone oder mit der Terz; die Me-

lodie steigt bis zur Terz oder Quinte und fällt zum Grundtone zurück.

Wie war die Rhythmik der ambrosianischen Gesänge?

Länge und Kürze der Töne waren durch die Wortsilben quantitativ bestimmt. (Guido von Arezzo nennt die Hymnen des heil. Ambrosius metrische Gesänge, die »so gesungen wurden, als wenn die Füfse der Verse skandiert werden«.

Welche Hymnen werden dem Ambrosius zugeschrieben?

1. Splendor paternae gloriae. — 2. O lux beata trinitas. — 3. Veni redemptor gentium. (Ob Ambrosius der Schöpfer des »Te Deum laudamus« war, ist unerwiesen. Wahrscheinlich ist es, dafs dieser sogenannte »Ambrosianische Lobgesang« ein aus dem griechischen Kultus in die lateinische Kirche herübergekommener Hymnus ist. Nach anderen Forschungen ist der ambrosianische Lobgesang »Te deum« etwa ein Jahrhundert nach Ambrosius entstanden; überhaupt wird bezweifelt, dafs Ambrosius kein so fruchtbarer Hymnendichter gewesen ist, wie es die Tradition annahm. Ambrosius gelang es, den Kultus der römischen Kirche ästhetisch zu heben, durch die Verbindung der in der morgenländischen Kirche üblichen Wechselgesänge mit den Elementen antiker Musik.)

Hatte Ambrosius eine Notation für seine Hymnen?

Es ist dies nicht nachgewiesen, aber anzunehmen ist, dafs dem Ambrosius die Tonzeichen der Griechen kaum fremd waren, da seine Oktavenreihen auf griechische Oktavengattungen zurückzuführen sind.

Wie sieht es mit der christlichen Tonkunst im 5. und 6. Jahrhundert aus?

Durch die am Ende des 6. Jahrhunderts begonnene Völkerwanderung (575), durch die grofsen Wirrsale, welche über Italien, insbesondere über Rom hereinbrachen (410 Einnahme und Plünderung Roms durch Alarich, 493—555 Ostgotenreich in Italien), war an die Weiterentwicklung der christlichen Tonkunst nicht zu denken.

In welcher Zeit findet die Bekehrung der Angelsachsen zum Christentume und die Sendung von christlichen Glaubensboten nach England statt?

Unter Gregor I., geb. 540, von 590–604 Bischof von Rom. Mit Gregor I., auch »der Grofse« genannt, beginnt das Papsttum (Pápa, *πάππας*, d. h. Vater, war früher der Name jedes christlichen Bischofs, bis dieser Name jedem Nachfolger auf dem Stuhle des hl. Petrus ausschliefslich beigelegt wurde).

Welche Bedeutung hat Gregor I. für die Weiterentwicklung der Tonkunst auf dem Boden der christlichen Kirche?

Durch Gregor, den ersten grofsen Papst, gewann die Pflege der kirchlichen Musik, die selbstverständlich ausschliefslich im Gesange bestand, eine Erweiterung, durch welche derselben auf lange Zeit eine einheitliche Entwicklung gegeben war. Gregor stellte die Liturgie (d. i. die kirchliche Ordnung, besonders in Hinsicht auf den Gesang und Wechselgesang) fest; ferner sammelte Gregor die kirchlichen Gesänge, verbesserte das Vorhandene, vermehrte es durch eigene Arbeiten und stiftete zu Rom eine Singschule, in welcher Knaben zum richtigen Singen ausgebildet wurden. Diese Knaben hiefsen pueri symphonici. — Römische Sänger waren von nun an sehr geschätzt; dieselben wurden vorzugsweise in jene Länder, in welchen man versuchte das Christentum einzuführen und auszubreiten (Britannien, Gallien und Germanien) gesandt.

Wie heifst das kirchlich-musikalische Hauptwerk Gregors?

Antiphonarium, lat. Responsorium, d. i. jenes Buch, welches die für den Gottesdienst bestimmten Wechselgesänge enthielt. Gregor liefs das Antiphonarium auf den Altar des heil. Petrus in der alten Peterskirche an einer Kette befestigen, zum Zeichen, dafs es ein Musterbuch von kirchlichen Wechselgesängen für alle Zeiten in der römischen Kirche sein solle. (Die alte Peterskirche stammte aus Konstantins Zeit, wurde aber durch Feuer zerstört.)

Wie werden die von Gregor I. für die Kirche aufgezeichneten Weisen benannt?

»Cantus Gregorianus«, auch »Cantus firmus«, d. i. feststehender Gesang, so genannt, weil derselbe als Richtschnur und

Grundlage der Kirchenmusik dienen sollte. Auch »Cantus choralis« hiefs derselbe, weil er von der im Chor versammelten Geistlichkeit zum Teile allein, zum Teile mit dem Chore der Gemeinde abwechselnd ausgeführt wurde. (Über die acht Psalmtöne Gregors [Cantus Gregorianus], wie derselbe in der katholischen Kirche während der Vesper gesungen wird, siehe »Cantica sacra«, S. 115—120 von J. M. Hauber, sowie »Cantui accomodavit vocem organi Casparus Ett.«. Neue Ausgabe von Fr. Witt, Regensburg.)

Bestand der gregorianische Gesang aus ebenmäfsigen Rhythmen, wie es der für denselben gebrauchte Ausdruck »cantus planus« besagen würde?

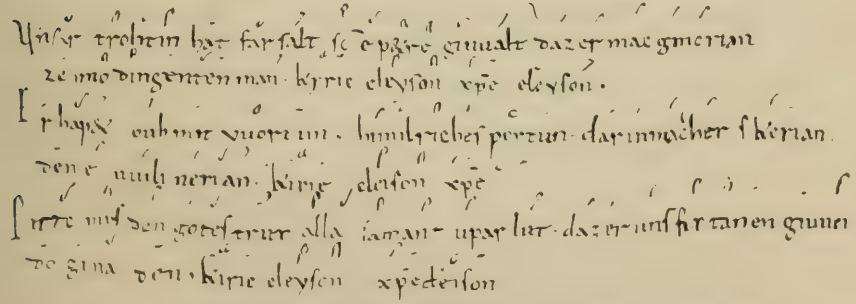
Nein, dieser Ausdruck hat zu jenem Mifsverständnisse Anlafs gegeben; der gregorianische Gesang, der sich sehr wohl an die Betonung der Wortsilben knüpft, hatte lange, halblange und kurze Töne. (Siehe über die Rhythmik der Musica plana »Studien zur Geschichte der Notenschrift« von H. Riemann, Leipzig 1878, S. 201.)

Wo ist der gregorianische Gesang nicht mehr streng syllabisch?

Im Jubilus.

Was ist unter »Jubilus« im gregorianischen Chorale zu verstehen?

Unter »Jubilus« oder »Jubilationen« versteht man Koloraturen oder melodische Fortschreitungen, z. B. am Schlusse des Halleluja, beim Graduale oder beim Deo gratias. Solche Koloraturen sind als rein musikalische Ausdrucksweisen feierlichen Jubels aufzufassen; sie lassen die gehobene Gemütsstimmung unmittelbar in Tönen ausströmen, ohne sich



No. 1. Beispiel aus dem St. Galler Antiphonarium (ed. Lambillote).

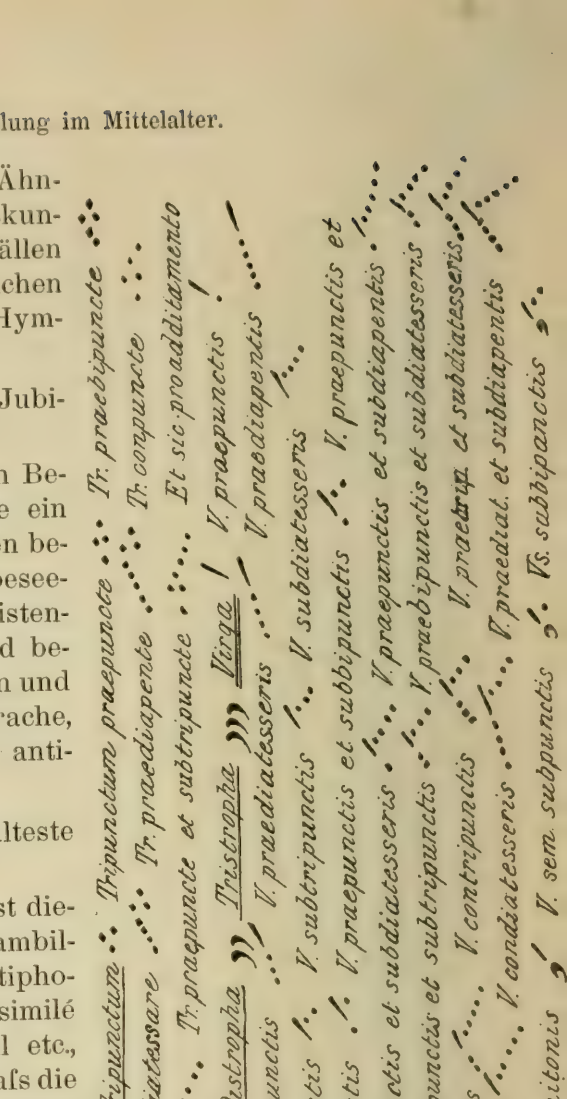
an Wort und Silbe zu binden. Ähnliche gesangliche Ausschmückungen werden an den Schlufsfällen im Psalmenvortrage, desgleichen auch in Mefsgesängen und Hymnen angebracht.

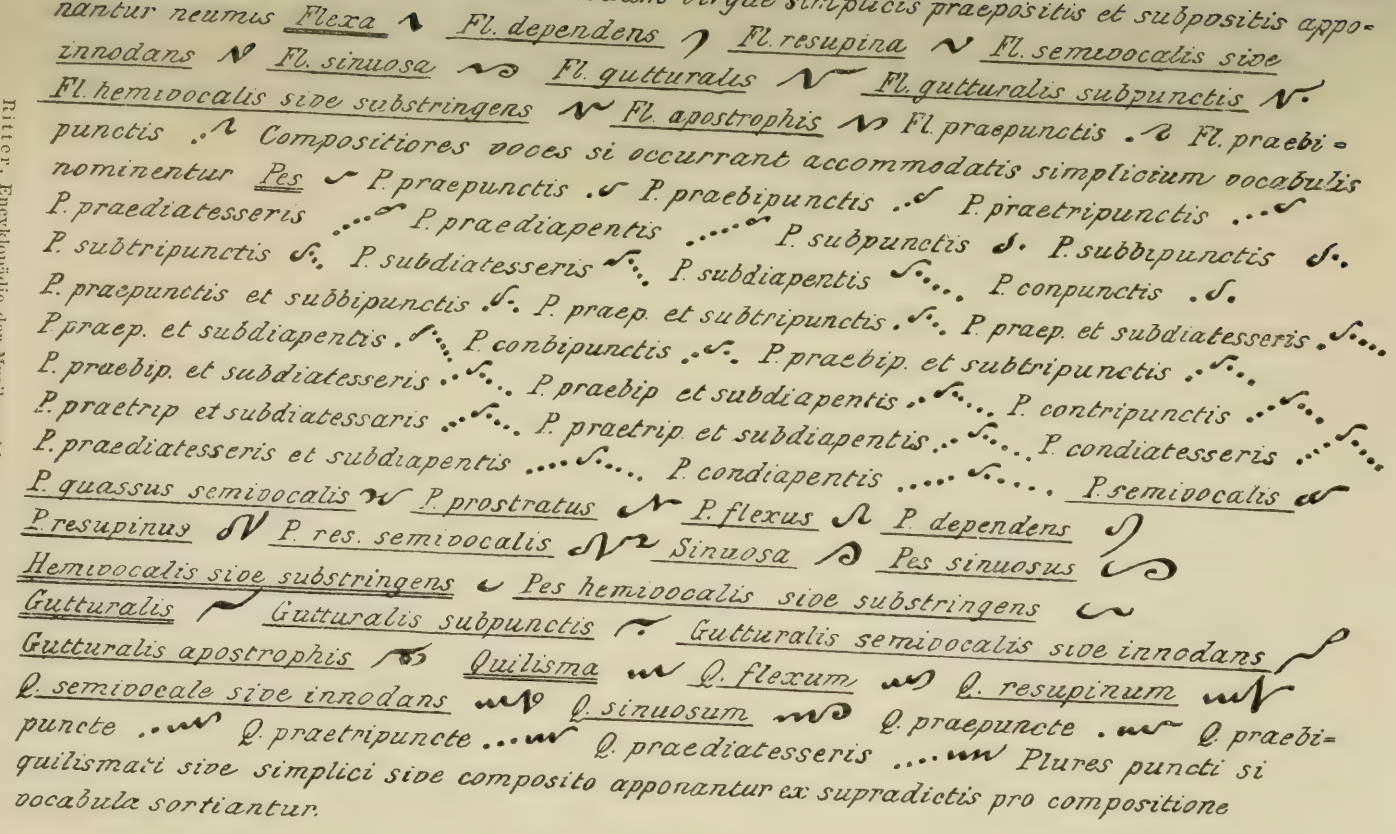
Welchen Beweis liefern diese Jubilationen?

Die Jubilationen liefern den Beweis, dafs sich im Gesange ein freieres Tonleben zu entfalten beginnt, bedungen durch die beseelenden Einflüsse des Christentums, dessen vertieftem und bereichertem Gefühlsleben nach und nach eine neue Tonsprache, grundverschieden von der antiken entkeimt.

Wo wird noch heute das älteste Antiphonarium aufbewahrt?

In St. Gallen. Faksimiliert ist dieses Antiphonar von P. L. Lambillote herausgegeben (Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall etc., Paris 1851). Die Annahme, dafs die St. Galler Kopie eine unmittelbare des gregorianischen Antiphonars sei, entbehrt der Begründung. (Das Kloster zu St. Gallen ist eines der ältesten in germanischen Ländern. Die Klosterkirche zu St. Gallen [röm. Basilika] mit den dazugehörigen Klostergebäuden ist im Plane von einem Baumeister 830 am Hofe Ludwigs des Frommen entworfen worden; dieser Plan wird noch heute in der St. Galler Bibliothek aufbewahrt.)





No. 2.

Neumentafel aus dem Leipziger Codex des Berno (Paulin. 1492, fol. 98b).

(Nach Prof. Dr. H. Riemann.)

In welcher Tonschrift ist das St. Galler Antiphonar notiert?

In der sogenannten Neumen-Notenschrift, durch welche das Steigen und Fallen der Töne versinnbildlicht werden sollte.

Woher stammt der Name »Neume«.

Der Name »Neume« stammt vom griechischen *Νεῦμα*, welcher »Wink« bedeutete.

Stellte die Neumenschrift die Tonhöhe graphisch sichtbar dar?

Nein; die Neumenschrift war nur eine Gedächtnishilfe (rememorationis subsidium), wie ein Musikschriftsteller des 9. oder 10. Jahrhunderts n. Chr. sagt. (Siehe hierüber Hugo Riemann, »Notenschrift und Notendruck«, Leipzig 1896, sowie Hugo Riemann, »Studien zur Geschichte der Notenschrift«, Leipzig 1878. In letzterem Werke sei auf die zwölf Tafeln, welche sich am Schlusse desselben befinden, hingewiesen. Dieselben geben ein deutliches Bild von den Anfängen der Tonschrift.)

Aus welchen Schriftcharakteren bestand die Neumen-Notenschrift, die die Keime unserer heutigen Tonschrift in sich birgt?

Aus Strichelchen, Häkchen, Punkten und Schnörkeln. Die Neumenschrift zählt über 40 Zeichen, wie dies die Neumentafeln bei Hugo Riemann darthun, und gab Aufschlufs über das Auf- und Absteigen der Töne, sowie für einzelne Melismen, Interpunktionen und Accentuierung.

Welche Forscher sind auf dem Gebiete der Neumenschrift ganz besonders zu nennen?

Walter Odington, Fra Ottobi (14. Jahrhundert), Fétis, Nisard, Cousemaker, Schubiger, Père Lambillote, Ambros, Prof. Dr. Hugo Riemann und Prof. Dr. Oskar Fleischer.

Für Laien sei in Bezug auf die Neumenschrift ein sehr instruktiver Aufsatz, betitelt »Die Kindheit unserer Notenschrift« von Anna Morsch, »Klavierlehrer« Nr. 8 ff., 1882, zum Lesen empfohlen.

In welchen Zeichen sind die Uranfänge der Neumenschrift zu suchen?

In den Accentzeichen des alexandrinischen Grammatikers Aristophanes von Byzanz im 3. Jahrhundert v. Chr. Dieselben waren 1. die Prosodeia oxeia (Accent aigu ´), 2. die

Prosodeia bareia (Accent grave ˋ) und 3. die Prosodeia perispomene (Accent circonflexe ~).

Noch im 9. Jahrhundert lehrt Aurelian von Recomé in seiner Musica disciplina (siehe Gerbert, Script. I, Seite 55) von einem Accentus gravis, einem Accentus acutus und einer circumflexio vocis.

Durch wen kam die Abschrift des gregorianischen Antiphonars nach St. Gallen?

Durch Romanus, einem Sänger, den Papst Hadrian 790 an Karl den Grofsen sandte; Romanus erkrankte in St. Gallen, blieb daselbst und gründete jene berühmte Tonschule.

Über die Romanusbuchstaben des St. Galler Antiphonars meint Hugo Riemann wohl mit Recht: »Es wäre nämlich gar nicht undenkbar, dafs die berühmten sogenannten Romanusbuchstaben des St. Galler Antiphonars nichts anderes wären, als griechische Noten. Wenn nämlich die Romanusbuchstaben nicht den Grad des Steigens oder Fallens bezeichneten, so war es ganz übrig, dafs sie Steigung und Fall überhaupt angaben, denn das thaten auch die Neumen ohne Romanusbuchstaben.«

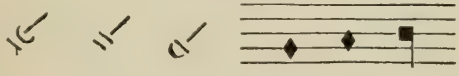
Aus der Neumenschrift seien hier die hauptsächlichsten Zeichen gegeben.

Als Zeichen für einzelne Töne galten der Punkt und der aufrechte Strich (Virga oder Virgula) · und |

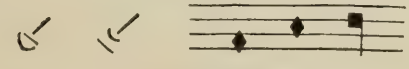
Der Punkt (Punctum oder Punctus) ·. für den kürzeren, die Virga oder Virgula | |)— für den längeren Ton. Ferner sind zu nennen: die Bivirga ,, für zwei, die Trivirga ,,, für eine Gruppe von drei Tönen, gleichwie der Bipunctum ·. für zwei, der Tripunctum ⁝ oder ·.·, Subpunctum ·.·. für eine Gruppe von drei oder vier Tönen.

Aus der Vereinigung oder Zusammensetzung vom Punkt und der Virga entstanden, wie Walter Odington und Fra Ottobi (14. Jahrhundert) zeigen, folgende Gruppen:

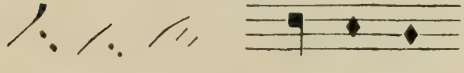
der Scandicus



oder Salicus

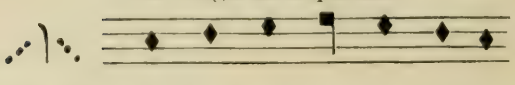


der Climacus



die Virga biconpunctis

die Virga contripunctis

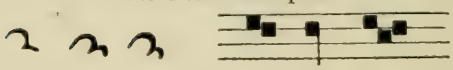


Als Beispiel, wie durch ein einziges Zeichen mehrere Töne dargestellt wurden:

die Flexa

die Clivis (Clinis, Clivus)

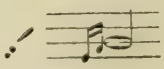
die Flexa strophica



der Podatus

der Ancus (Sinuosa, Plica descendens)

Für besondere Singmanieren:

der Gutturalis, eine Art Vorschlag 

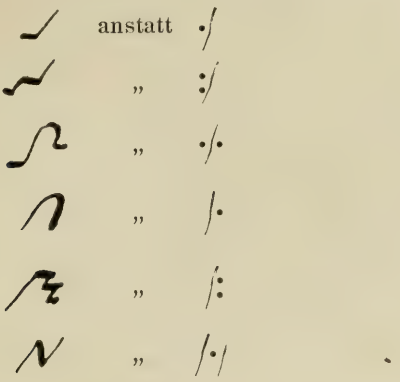
der Porrectus umgekehrt

das Quilisma eine zitternde Bewegung auf einem Tone (Triller, Quilisma, Tremula, Vinnola)

ein Zeichen für eine Schlufsformel

der Pralltriller (Plica ascendens, Porrectus, Oriscus, Epiphonus, Hemivocalis)

das Vibrato (Pressus, Repercussa)



Welche Oktavenreihen oder Melodiegattungen lagen den gregorianischen Gesängen zu Grunde?

1. Tonus primus (Protus): D E F G A H C D
2. Plagis Proti: A H C D E F G A
3. Tonus secundus (Deuterus): E F G A H C D E
4. Plagis Deuteri: H C D E F G A H
5. Tonus tertius (Tritus): F G A H C D E F
6. Plagis Triti: C D E F G A H C
7. Tonus quartus (Tetrardus): G A H C D E F G
8. Plagis tetrardi: D E F G A H C D.

Die Tonreihen 1, 3, 5 und 7 hiefsen »authentische«, d. h. ursprüngliche, während die Tonreihen 2, 4, 6 und 8 plagale, d. h. abgeleitete genannt wurden.

Von welchen Tonreihen sind die gregorianischen 2, 4, 6 und 8 abgeleitet?

Von den ambrosianischen, indem Gregor auf der Unterquart eines jeden Haupttones (authentisch), einen Nebenton (plagal) errichtete.

Was stellen die gregorianischen Oktavenreihen dar?

Die gregorianischen Oktavenreihen bilden die sogenannten Kirchentonarten oder Modi.

Wie wurden die gregorianischen Oktavenreihen als Modi bestimmt, und woran erkannte man die einzelne Melodiegattung?

Es wurden gewisse melodische Formeln für jeden einzelnen Kirchenton oder Modus feststehend, welche man Tropen nannte, durch welche die Tonart leicht zu bestimmen war. Die Tonart erkannte man ferner an der Repercussion, d. h. das in jeder Kirchentonart am meisten gebräuchliche Intervall (die eigentliche Choralnote). Es ist dies im ersten, dritten, fünften und siebenten Tone die Quinte, im zweiten und sechsten die Terz, im vierten und achten die Quarte. Weitere Kennzeichen der einzelnen Tonart waren ferner der Umfang (Ambitus), sowie der Anfangs- und Schlufston (Finalton). Im allgemeinen hatten am Anfange die authentische und die plagale Melodie entgegengesetzte Bewegung; die authentische strebt aufwärts zu ihrer Quinte, die plagale abwärts zu ihrem ursprünglichen sie erzeugenden Grundtone.

Sind diese acht Kirchentöne oder Tonreihen mit den sogenannten Kirchentonarten identisch?

Nein; Gregors Tonreihen gehen Hand in Hand mit den acht Psalmtönen oder Psalmweisen.

Welche Namen gab der spätere Hucbald (gest. 930) den gregorianischen Oktavenreihen?

Die erste: dorisch.
Die zweite: hypo-dorisch.
Die dritte: phrygisch.
Die vierte: hypo-phrygisch.
Die fünfte: lydisch.
Die sechste: hypo-lydisch.
Die siebente: mixolydisch.
Die achte: hypo-mixolydisch.

Stimmten diese Hucbaldschen Bezeichnungen der gregorianischen Oktavenreihen mit den Nennungen der Oktavenreihen der Griechen überein?

Nein.

Wie lange blieb der gregorianische Kirchengesang ausschliefslich das Fundament der römisch-katholisch-kirchlichen Tonkunst?

Bis 1600.

Welche Erweiterungen erfahren im Laufe der Zeit die gregorianischen Kirchentonarten oder Modi?

Man überschritt den Umfang der Oktave, bildete Tonreihen von neun und zehn Tönen durch Hinzufügung von Tönen nach oben und unten. Auch wurde, um den Tonreichtum für jeden Modus zu erweitern, das Verfahren der Transposition angewendet. Auf diese Weise gab es einen Cantus regularis und einen Cantus transpositus.

Aus welchem Bestreben gingen die Erweiterungen des ursprünglich eng begrenzten Systems für Melodiebildung hervor?

Um der Melodie ein möglichst weites und grofses Gebiet für ihre Entwicklung zu schaffen.

Welche musikgeschichtlichen Daten aus dem 8. Jahrhundert sind von Interesse?

756 sendet der byzantinische Kaiser Copronymus eine Orgel mit bleiernen Pfeifen an Pipin (Sohn Karl Martells).

752 sendet Papst Stephan II. an Pipin ins Frankenland zwölf Sänger.

Bonifazius (Winfried), der Apostel der Deutschen, stiftete Gesangschulen an Bischofsitzen und Klöstern, 744 in Fulda, aufserdem zu Eichstädt und Würzburg. Stiftung der Klöster St. Gallen und Reichenau durch den heil. Gallus und Pirminius; beide Klöster werden Pflegestätten römischen Kirchengesanges.

Welche Bedeutung hat Kaiser Karl der Grofse für die Entwicklung der Tonkunst?

Karl der Grofse war der Tonkunst ein kräftiger Schützer und Pfleger; er liefs nicht nur die Gesänge der alten Barden sowie altgermanische Volkslieder durch Einhard sammeln, sondern liefs auch, um die von Papst Gregor angestrebte Einheit des liturgischen Gesanges zu erreichen, zahlreiche Sänger aus Rom kommen und stiftete Sängerschulen zu Metz und Soissons. Karl der Grofse nahm auf Verbreitung der Bildung besonders Bedacht, er erliefs z. B. in den Jahren 789 und 803 eigene Verordnungen, in denen bestimmt wurde, jedes Kloster und jede Pfarrei solle seinen Gemeindemit-

gliedern Gelegenheit geben, Lesen, Rechnen, Singen, Schreiben und Grammatik zu lernen.

740 sendet Papst Hadrian die beiden Sänger Petrus und Romanus an Karl den Grofsen mit Abschriften vom gregorianischen Antiphonar; Petrus erreichte seinen Bestimmungsort, Romanus aber erkrankte auf dem Wege in St. Gallen, blieb dort und gründete an jenem Kloster eine Sängerschule, welche sich Jahrhunderte hindurch eines ausgezeichneten Rufes erfreute?

Welche hervorragende Persönlichkeiten wirkten als Lehrer an der St. Galler Klosterschule oder hingen mit derselben zusammen?

Yso, Moengal (Marcellus), Ratpert, Salomo, Tutilo, später die Ekkeharde, Notker Labeo. Diese wirkten als Gesangsmeister, Dichter und Melodienkomponisten. Ferner sind noch zu nennen: Hermannus Contractus (1013—1054) Dichter, Komponist und musikalischer Schriftsteller, sowie Notker Balbulus (der Stammler), geb. in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zu Elk oder Heiligowe im Thurgau, gest. 912.

Welche Verdienste hat Notker Balbulus um die Musikentwicklung?

Notker Balbulus ist der Schöpfer einer Art versmäfsigen Kirchenlieder-Sequenz oder auch Prosa genannt.

Wie waren die Sequenzmelodien entstanden?

Man unterlegte dem langsamen Jubilus z. B. auf dem Schlufs-a des Halleluja Textworte. Notker Balbulus, der sich grofse Verdienste um die Ausbreitung des gregorianischen Kirchengesanges in deutschen Landen erworben hatte, war namentlich der eigentliche Begründer solcher Prosen, welche Sequenzen hiefsen, weil sie dem Halleluja folgten. Diese Sequenzen erlangten bald eine grofse Bedeutung im christlichen Gottesdienste als sogenannte »Hymni interstineti« (Einschalthymnen) und trugen viel zur gesanglichen Ausbildung des Volkes bei; sogar der Minne- und auch der Meistergesang wurden durch die Sequenz beeinflufst.

Wolff hat die Entwicklung der lyrischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts aus der Sequenz nachgewiesen; sie sind einfache volksgemäfse Lieder und wie H. Riemann sagt: »Im Sinne einfachster Rhythmik und

ohne die komplizierten Bestimmungen der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts«. (Ein Verzeichnis der Sequenzen Notkers findet sich in Maslous Geschichte des gregorianischen Gesanges.) Hugo Riemann giebt in folgenden Worten eine deutliche Erklärung der Entstehung der Sequenz« (siehe dessen »Geschichte der Notenschrift«, Seite 211ff): »Als die Jubilationen des Hallelujagesanges anfingen verschleppt zu werden und anstatt den Eindruck freudigen Jauchzens den einer langsamen getragenen Cantilene ohne Worte machten, vergafs man allmählich ihre ursprüngliche Bedeutung. In die finstere Askese des strengen Mönchtums pafste freilich jener Jubellaut nicht mehr; mit den Dogmen des Christentums erstarrten auch seine Tempelmelodien. Nun begriff man freilich nicht mehr, wozu diese langen Anhängsel da waren, welche mit einer gewissen Regelmäfsigkeit den Text unterbrachen, besonders aber dem Hallelujah selbst folgten. Um nun deren meist sehr ansprechende Melodien zur Geltung zu bringen, fing man im IX. Jahrhundert an, ihnen Texte unterzulegen, derart, dafs auf jede Silbe ein Ton kam. »Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere« sagte Yso zu seinem Schüler Notker«. Auf solche Weise entstanden diese volkstümlichen Kirchenmelodien.

Welche Sequenzen haben sich in der römisch-katholischen Kirche erhalten?

1. Der Ostergesang: »Victimae pascali laudes« (wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert).
2. Die Pfingstsequenz: »Veni sancte spiritus« (dem König Robert von Frankreich, 940—1031, zugeschrieben).
3. Die Fronleichnamsequenz: »Lauda Sion salvatorem«. (von Thomas von Aquino, 1224—1274).
4. Die am Feste der sieben Schmerzen gebräuchliche Sequenz: »Stabat mater dolorosa« (dem Papst Innocenz III. zugeschrieben, von Todi überarbeitet).
5. Die in die Totenmesse aufgenommene Sequenz: »Dies irae« (wahrscheinlich von Thomas von Celano).

Welche Sequenz Notkers ist als Kirchenlied in die lutherische Kirche übergegangen?

Die Sequenz: »Media vita in morte sumus« (Mitten wir im Leben sind, von dem Tod umfangen), von Notker Balbalus erfunden, als er an einer gefährlichen Felsschlucht Arbeiter an einem Brückenbau beschäftigt sah.

Bis zu welcher Zeit blieben die Laien der römisch-katholischen Kirche vom Kirchengesange in der Kirche ausgeschlossen?

Laien blieben von der Teilnahme am Kirchengesange in der Kirche (mit Ausnahme des Kyrie eleison) bis auf Luthers Zeit ausgeschlossen.

Wann kam der Gebrauch der Orgel in den Kirchen auf?

Im 10. Jahrhundert; Papst Johann VIII. läfst sich bereits aus Deutschland eine Orgel, sowie einen Orgelspieler kommen.

Wer waren die Orgelbauer in jener Zeit?

Mönche in jener Zeit (10. Jahrhundert sowie die folgenden Jahrhunderte); Papst Sylvester (gest. 1003) beschäftigte sich ebenfalls mit Orgelbau.

Welche Arten von Orgeln unterschied man?

Tragbare Orgeln (Portative) und feststehende Orgeln (Positive).

Welcher Musikschriftsteller des 10. Jahrhunderts berichtet zuerst von den Anfängen einer Mehrstimmigkeit?

Hucbald (Ubaldus), Mönch des Klosters St. Amand, geb. 840 in Belgien (Geburtsort unbekannt), starb 932 im Kloster St. Amand, welches er vom Jahre 900 an nicht mehr verliefs.

Welches sind die hauptsächlichsten Daten aus dem äufseren Leben Hucbalds?

Hucbald erhielt seine erste Ausbildung im Kloster St. Amand sur l'Elnon unter der Leitung seines Onkels Milo. Zwanzig Jahre alt, wandte sich Hucbald nach Nevers, woselbst er eine eigene Schule für Musik und Wissenschaften errichtete. Im Jahre 860 geht Hucbald nach Saint-Germain d'Auxerre, um daselbst bei Heiries, einem der gelehrtesten Männer jener Zeit, zu studieren. Nach einer Reihe von Studienjahren, während welcher u. a. Remy von Auxerre (Remigius Altisiodorensis) sein Mitschüler war, kehrte Hucbald in das Kloster St. Amand zurück. Nach dem Tode seines Onkels Milo (872) übernahm Hucbald die Leitung der Klosterschule in St. Amand. (In diese Zeit fällt die Abfassung der dem König Karl dem Kahlen von Frankreich gewidmeten »Aegloga de Calvis«, d. i. zum Lobe der Kahlköpfe.) 883 begiebt sich Hucbald in das Kloster St. Bertin als Leiter der dortigen Schule und erwarb sich so grofse Verdienste,

dafs ihm der Abt Rudolf mit Ländereien in der Grafschaft Vermandois (Picardie) beschenkte; Hucbald entsagte aber zu Gunsten der Mönche des Klosters St. Bertin. 893 wurde Hucbald mit Remy von Auxerre vom Erzbischof Foulques nach Rheims berufen, zwecks Wiederherstellung der dortigen Kirchenschulen. 900 kehrt Hucbald für immer ins Kloster St. Amand zurück, wo er 932 starb.

Wie heifst Hucbalds ältestes Werk?

»Harmonica institutio«. In diesem Werke beschäftigt sich Hucbald mit griechischer Notation; in der »Harmonica institutio« erblicken wir zuerst übereinandergesetzte Linien, zwischen welchen die Textsilben geschrieben stehen, wodurch das Steigen und Fallen des Tones an der Hand des Bildes einer Leiter deutlich veranschaulicht wird. Die Zwischenräume wurden als Ganz- und Halbtöne an der Seite durch T (Tonus, Ganzton), S (Semitonus, Halbton) bezeichnet.

Wie heifst das bedeutendste von Hucbalds musikwissenschaftlichen Werken, welche im Kloster St. Amand entstanden?

Musica Enchiriadis. (Hucbaldi Monachi Elnonensis Musica Enchiriadis, von dem die Pariser Bibliothek vier Manuskripte, Nr. 7202, 7210, 7211 und 7212 besitzt.)

Was enthält Hucbalds Werk »Musica Enchiriadis«?

Dieses Werk enthält in 19 Kapiteln die Elemente der Musikwissenschaft nach griechischen Prinzipien (Anwendung der griechischen Provinznamen auf die Oktavengattungen Gregors), ferner verschiedene Anweisungen zu einer vollkommeneren Notation als bisher und die Lehre vom sogenannten Organum.

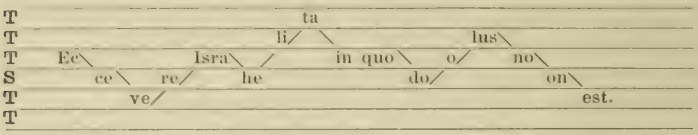
Was brachte Hucbald auf die Idee, eine neue Notation zu ersinnen?

Der Übelstand der Neumen-Notation, durch welche das Steigen und Fallen der Töne nicht auf bestimmte Weise versinnbildlicht werden konnte.

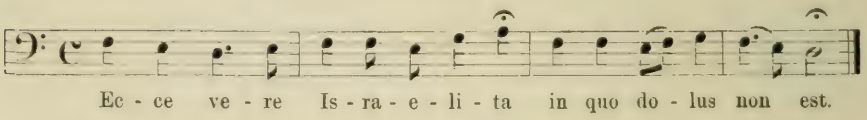
Welcher Art war die Linien-Notation Hucbalds?

Hucbald zog sieben Linien, zwischen welche er die Textsilben einfügte, wobei T und S am linken Rande der Linien

und zwar in den Zwischenräumen andeuteten, ob von einem Zwischenraume zum anderen ein Ganz- oder Halbtonschritt sein sollte. Diagonalstriche leiteten das Auge von einer Linie zur anderen, z. B. auf solche Weise ist Hucbald der Erfinder des Liniensystems und der Schlüssel.



In moderne Notation übersetzt:



Welchen Umfang hat das Tonsystem Hucbalds?

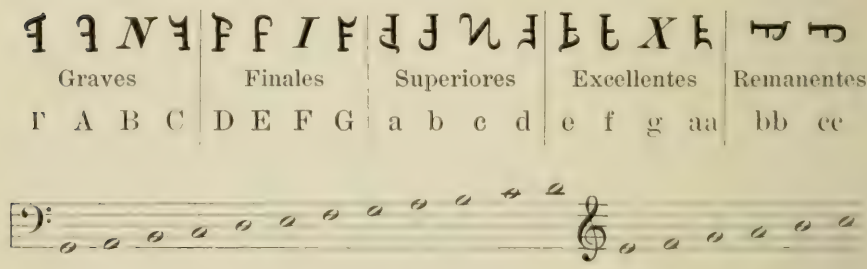
$2\frac{1}{2}$ Oktaven: vom G bis zum zweigestrichenen C.

Welches Mittel ersinnt Hucbald, um eine noch gröfsere Deutlichkeit in der musikalischen Notation zu erhalten?

Hucbald verbindet mit seiner ersten Tonschrift die sogenannte »Dasian«-Notation.

Wie stellt sich das Tonsystem Hucbalds, nach Tetrachorden geordnet, in der sogenannten »Dasian«-Notation dar?*)

In der Aufeinanderfolge folgender Tetrachorde:



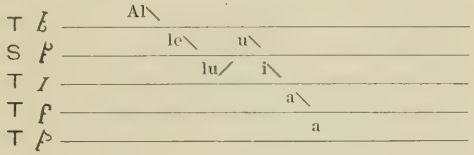
*) Über die Dasian-Notation siehe H. Bellermann: »Allgemeine Musik-Zeitung«, 1868, Nr. 7.

Wie entstand die »Dasian«-Notation Hucbalds?

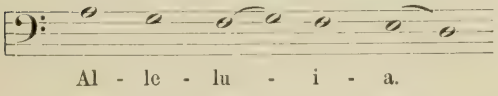
Hucbald entlehnte seine Tonzeichen aus dem griechischen Alphabet. Der gröfseren Einfachheit wegen nahm es die ursprüngliche Form des Spiritus asper F, der im Griechischen »δασεῖα«, d. i. mit dem Hauch versehen, hiefs. Aus diesem Grunde erhielt Hucbalds Notierung den Namen »Dasian«-Notenschrift. Er verwendet die Dasianzeichen gewissermafsen als Schlüssel. Die Dasian-Notation, jene kombinierte Manier, kommt aber für die Praxis nicht so recht in Verwendung, da sie zu umständlich war; immerhin aber bildet sie ein Durchgangsstadium zur modernen Notenschrift.

In welcher Weise fand die Verbindung der ursprünglichen Notation Hucbalds mit der sogenannten »Dasian«-Notation statt?

Hucbald zog fünf Linien, setzt an den Rand seine Dasianzeichen, fügt die Abkürzung für Tonus und Semitonus, T und S, hinzu und notierte folgendermafsen, z. B.:



In moderne Notation übersetzt:

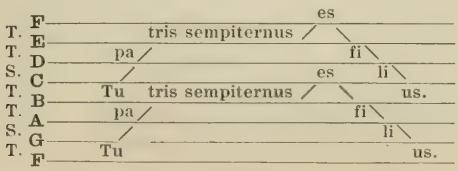


Al - le - lu - i - a.

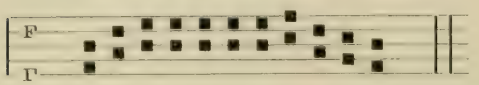
Welches ist der hauptsächlichste Abschnitt des »Musica Enchiriadis« des Hucbald?

Das 13. Kapitel, welches die Lehre vom Organum behandelt.

Beispiel eines Organum sub voce:



In Chornoten:



Das Prinzip des Organums ist, wie im vorhergehenden Beispiele ersichtlich, die Parallelbewegung der Stimmen; das Prinzip des Discantus ist die Gegenbewegung. Mit dem Organum tritt die Mehrstimmigkeit auf. Hucbald spricht von Symphonia (Zusammenklang), von Diaphonia (Stimmenverschiedenheit), sowie von Discantus, diversus cantus. Hucbald berichtet von einem Parallel-Organum, dessen Stimmen in Quarten und Quinten gehen, sowie von einem schweifenden Organum, in welchem wohl die Quartenparallelen vorherrschen, jedoch untermischt von Sekunden und Terzen. Dieses Organum wurde nur zweistimmig angewandt.

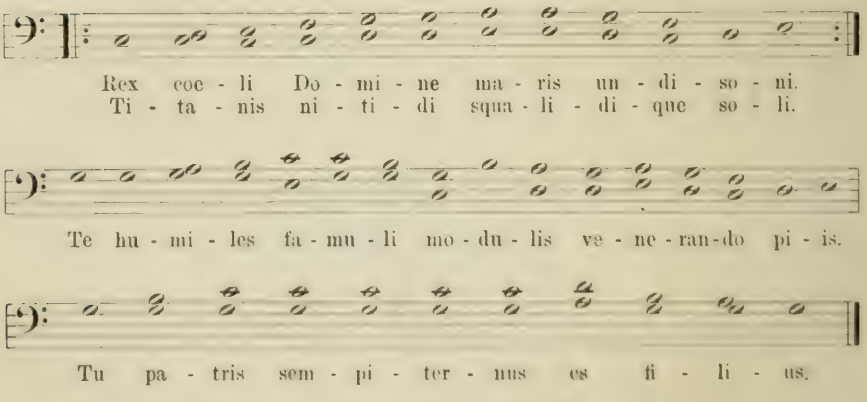
Das Organum Hucbalds.

Mehrere Arten des Organums: Gesang in Quarten,
Gesang in Quinten,
Gesang in Quinten und Quarten mit verdoppelten Oktaven.

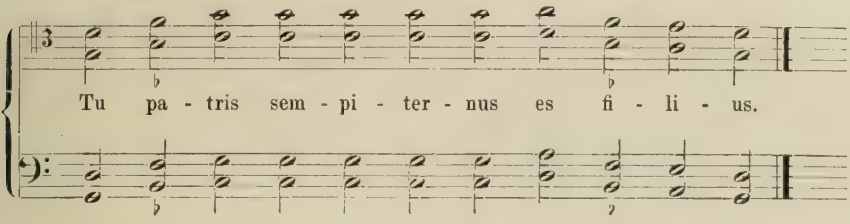
Hauptgattung des Organums ist der Gesang in Quinten oder Quarten.

Es giebt auch ein sogenanntes schweifendes Organum, bei welchem die Quartenparallelen vorherrschen und als durchgehende Töne Sekunden und Terzen (aber nie parallel laufende Terzen) erscheinen. Hucbald nennt es wegen des Vorherrschens der Quartenparallelen ein Quartenorganum, und wendet es nur zweistimmig an.

Schweifendes Organum:



Parallel-Organum, bei dem beide Stimmen in Oktaven verdoppelt sind.



Merkwürdig mutet es uns heute an, wenn Hucbald sagt:

»Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta duntaxat et concordi morositate, quod suum est hujus melis, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum.«

Welches sind wichtige musikgeschichtliche Daten im 9. und 10. Jahrhundert, aufser denen über Hucbald?

860. Ottfried von Weifsenburg übersetzt lateinische Kirchenlieder gegen den Willen der Geistlichkeit ins Deutsche.

960. Bischof Elfeg läfst für Winchester eine Orgel bauen, welche 10 Tasten, 26 Bälge und 400 Pfeifen gehabt haben soll.

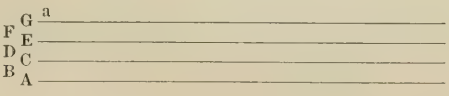
990. Gerbert, ein Mönch von Aurillac, der spätere Papst Sylvester II. (gest. 1003), widmete sich dem Studium der Tonkunst und verfertigte einige hydraulische Orgeln nach Vitruv.

Welche Persönlichkeit hat im 11. Jahrhundert einen grofsen Einflufs auf die Weiterentwicklung der Tonkunst gehabt?

Guido von Arezzo, Mönch des Benediktinerklosters Pomposa, geb. um 1000, gest. 1037, nach einer anderen Version 1050.

Worin äufsert sich Guidos Einflufs auf die Weiterentwicklung des Kunstgesanges und der Musik?

Guido erfand eine neue Unterrichtsmethode im Vom-Blatte-Singen. Guido beschränkte und vereinfachte das Notenliniensystem auf vier Linien und stellte die Tonzeichen sowohl auf als auch zwischen die Linien.



Wo finden wir bei Guido die bei Hucbald vorkommende Notation mittelst Trennung und Aufschichtung der Textsilben in sieben Linien?

In Guidos Schrift: »Mikrologus de disciplina artis musicae«, welche er dem Bischof Teudaldus von Arezzo widmete. (Siehe des Fürstabtes Gerbert: »Scriptores ecclesiastici de musica«, Bd. II.)

Welche Fortschreitungen galten Hucbald und Guido als Konsonanzen.

Die Fortschreitungen in Quarten, Quinten und Oktaven.

Welche Schriften werden vom Fürstabt Gerbert für echte guidonische gehalten?

1. Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonari sui prologum prolatae. (Regeln in gereimten Versen, welche den Inhalt des »Mikrologus« zusammenfassen).
2. Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu intendidem in antiphonarii sui prologum prolatae.
3. Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa. (Diese Schrift giebt über Guidos Lehrmethode, sowie über seine Lebensverhältnisse Aufschlufs.)

Welche Schrift Guidos wird vom Fürstabt Gerbert nicht erwähnt?

Es ist dies der Cod. Biblioth. Uticensis, der sogenannte Codex von St. Evroult der Pariser Bibliothek, welcher aufser kleineren Abhandlungen »De modorum formulis«, »Epilogus de modorum formulis«, »Mensurae Boëtii« enthält; dazu noch ein Antiphonar und Graduale nebst Psalter, letztere auf dem guidonischen vierten Liniensystem notiert. (Die obere Linie war grün, die zweite von unten rot.)

Welche Bewandtnis hat es mit der dem Guido zugeschriebenen Einführung des C- und F-Schlüssels?

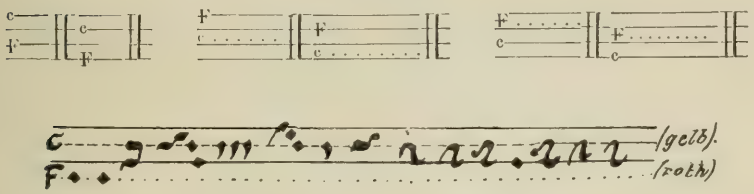
Der Musikgeschichtsschreiber Forkel schliefst die Einführung jener beiden Schlüssel aus den Worten, welche sich im Prologe Guidos befinden:

Ut proprietas sonorum discernatur clarius
Quasdam lineas signamus variis coloribus
Ut quo loco quis sit tonus, mox discerunt oculos.

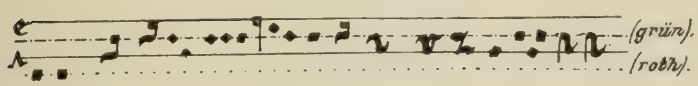
Guido pflegte, um jedem Irrtume vorzubeugen, seinen Linien (u. Zwischenräumen) je den Buchstaben des Tones, den sie bedeuteten, hinzuzufügen; die farbigen Linien behielten die Töne F und C, die schwarzen den entsprechenden Buchstaben, doch wurden die letzten Bezeichnungen auch ebenso oft fortgelassen, da sie sich ja durch die beiden farbigen Linien schon von selbst ergaben. Unser F- und C-Schlüssel ist noch die Erinnerung an das alte System der farbigen Linien.

Guidos Liniensystem:

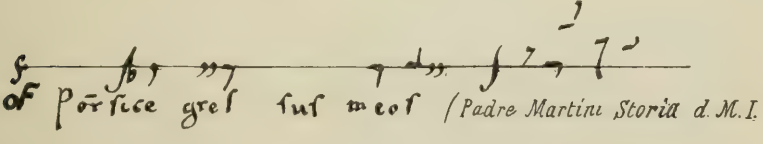
(C gelb, F rot)



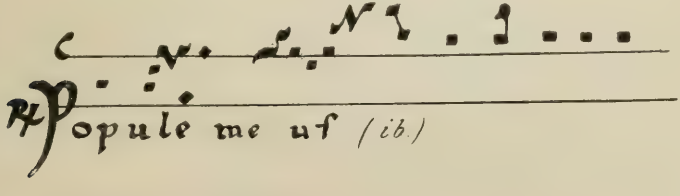
Beispiel aus dem Guidonischen Antiphonar von St. Evroult:



Der älteste Schlüssel ist der F-Schlüssel, den wir als erste Bezeichnung für die bestimmte Tonhöhe anzusehen haben. Ein Beispiel hierfür aus dem X.—XI. Jahrhundert giebt Padre Martini in seiner Storia della Musica . (Neumen auf einer roten Linie, vor der der F-Schlüssel steht.)



Als zweites Beispiel aus dem X.—XI. Jahrhundert für die Existenz des F- und C-Schlüssels (F auf roter, C auf grüner Linie) diene folgendes:



Wo finden wir bei Guido über sein Tonsystem berichtet?

Im fünften Kapitel des »Mikrologus«. Der Umfang des guidonischen Tonsystems, welches auf der Oktave beruhte, war

Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c d.

Welche Bewandtnis hat es mit dem Guido zugeschriebenen Solmisationsystem?

Die sogenannten Solmisationsilben, sowie das System nach Hexachorden und Mutationen, welches von Engelbert von Admont (13. Jahrhundert) und 1112 von Sigebert von Gemblours als eine Erfindung Guidos bezeichnet wird, ist keineswegs von Guido.

Diese Silben sind die Anfangssilben der Verse einer Hymne an den heil. Johannes und gelten heute noch in romanischen Ländern als Namen der Noten; die Hymne sollte, wenn gesungen, gegen Heiserkeit helfen:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labie reatum
Sancte Joannes.

Wie heifsen die Namen von Musikgelehrten des 8., 9., 10., 11. und 12. Jahrhunderts, und welche Werke schufen sie?

Alcuin (Albinus Flaccus), geb. in Yorkshire 735, gest. 804, soll angeblich Lehrer Karls des Grofsen gewesen sein.

Aurelianus Reomensis, welcher in der Mitte des 9. Jahrhunderts lebte. Von ihm: »Musica disciplina«.

Remigius Altisiodorus (Remi d'Auxerre). 822 Lehrer der freien Künste in Rheims. Benediktinermönch des Klosters St. Germain, starb 900. Von ihm: »De musica«.

Oddo Cluniacensis (Zeitgenosse Hucbalds). Von 927 bis 942 Abt zu Clugny, gest. 942. Mehrere Schriften. »Dialogus de musica«.

Regino, 892—910 Abt des Benediktinerklosters zu Prum im Trierschen gest. 910. Von ihm: »Epistola de harmonia«.

Berno, Abt von Reichenau, gest. 1048. Von ihm: »Opuscula de musica«.

Hermannus Contractus, 1013—1054, Benediktinermönch. Von ihm: »Musica« etc.

Wilhelm, um 1068 Abt zu Hirschau.

Aribo, Scholastiker und Benediktinermönch, lebte am Ende des 11. Jahrhunderts, Erklärer einiger Stellen aus dem Mikrologus von Guido.

Johannes Cottonius, lebte angeblich um 1047, nach anderen wird er wieder ins 12. Jahrhundert versetzt. Von ihm: »Musica«.

Bernhard, Abt zu Clairvaux, 1091—1153. Sein »Tonale« handelt von den Tonarten.

Nachdem sich bis zum 11. Jahrhundert im Schofse der christlichen Kirche die Grundlagen der Melodik und Harmonik entwickelt hatten, so bringen die nächsten Jahrhunderte (12., 13. und 14.), welche neuen Grundlagen für den Aufbau der Tonkunst?

Die Anfänge der Rhythmik und des Kontrapunktes, mit welchen vier Faktoren (Melodie, Harmonie, Rhythmik und Kontrapunkt) nunmehr einer freien Entfaltung der Tonkunst Raum gegeben ist.

Woher kam diese Umwandlung, welche bereits schon im 12. Jahrhundert merklich wird, auf dem Gebiete der Tonkunst?

Hucbalds Organum und Guidos Diaphonien scheinen nicht mehr genügt zu haben. Man fing an, das Ohr und nicht physikalische Messung und Berechnung (wie dies seit Pythagoras üblich war) als mafsgebend für das ästhetische Gefühl und für die musikalische Theorie hinzustellen. Auch mag der aufkeimende Volksgesang schon einen Einflufs auf die Mannigfaltigkeit der Rhythmik und der Melodie geäufsert haben.

Wie heist der älteste musikalische Schriftsteller, der über das Zeitmafs der Töne (Rhythmus), über Mensuralmusik berichtet?

Franko von Köln (Franco de Colonia), geb. in Köln, wirkte am Ende des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts. Im dritten Teile der »Scriptores ecclesiastici de musica« von Fürstabt Gerbert findet sich die Schrift von Franko »Musica et cantus mensurabilis« wiedergegeben. Franko

nennt diesen Traktat ein Kompendium, also eine Zusammenstellung alles dessen, was in seiner Zeit über diesen Gegenstand geläufig war. (Der spätere Jean de Muris sagt von Franko, dafs diesem die Erfindung des Zeitmafses zugeschrieben werde, was aber wohl irrtümlich sei, da dasselbe sich aus der Praxis entwickelt habe, von welcher die Theoretiker berichten.) Über Franko von Köln siehe: »Leipz. Allgem. musikal. Ztg.« 1828, pag. 893 ff. A. W. Ambros, »Geschichte der Musik«, Band II.

Was ist unter Mensuralmusik zu verstehen?

Die mehrstimmige Musik, in welcher sich die Töne nach bestimmter Mensur (nach bestimmten Messungen) bewegen.

Wer ist der zweite sogenannte Mensuralist, dem wie Franko von Köln Schriften über Mensuralnoten zugeschrieben werden, durch welche es ermöglicht wurde, eine bestimmte Zeitdauer der Töne graphisch darzustellen?

Marchettus von Padua, geb. in Padua entweder am Ende des 13. oder am Anfange des 14. Jahrhunderts. Marchettus war Ausbildner der Theorie von der Mensur (Zeitmafs) und Förderer der Harmonie. Bei ihm, sowie beim späteren Jean de Muris finden sich die Haupt-Fundamentalregeln in Bezug auf Konsonanzen und Dissonanzen.

Wie heifsen die von Gerbert im III. Bande, pag. 65—188 seiner »Scriptores eccl. de musica« erwähnten Traktate des Marchettus?

1. »Pomerium in arte musicae mensuratae« 1274.
2. »Lucidarium in arte musicae planae«. (Dem König Robert von Sicilien 1309 gewidmet.)

Wie heifst der dritte der Mensuralisten?

Jean de Muris, geb. um 1300 in der Normandie, gest. als Doktor an der Sorbonne in Paris, sowie als Kanonikus und Dekan daselbst um 1370.

Wie heifsen die Schriften Muris, welche Fürstabt Gerbert in seinen »Scriptores eccl. de mus.«, Tom. III, veröffentlicht?

»Tractatus de Musica« (pag. 198—248), kgl. Bibliothek zu Paris; »Tractatus de Musica« auch »Musica speculativa et theoretica« (pag. 249—255), Ex. Ms. Cd. Mellic. collato cum

Vindele; »Musica theoretica« (pag. 255—283), nach einem Pariser Kodex mit Zusätzen von Konrad von Nürnberg; »De Numeris, qui musicus retinent consonantias, secundum Ptolomaeum« de Parisiis (pag. 284—286), Ex. Cod. Paris; »Tractatus de Proportionibus« (pag. 286—291); »Secundus liber. Sequitur, quid Magister Joannes de Muris dicat de practica Musica, seu de mensurabile« (pag. 292—301); »Ars Discantus« (pag. 312—315).

Welche Schriftsteller des 13. und 14. Jahrhunderts kommentieren Franko von Köln?

1240: Walter Odington (unter Heinrich III. als Benediktinermönch zu Evesham lebend). 1260: Hieronymus de Moravia (Dominikanermönch aus Mähren, lebte auch in Paris). 1320: Robert de Handlo.

Welche Musikschriftsteller sind als bedeutende Zeitgenossen von Marchettus von Padua und Jean des Muris zu nennen?

Egidius Zamorensis, spanischer Franziskanermönch (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts); Elias Salamo (um 1274); Engelbert (gest. 1331 als Abt des Klosters Admont).

Welcher Notenzeichen bedienten sich die sogenannten Mensuraltheoretiker?

Longa.

Duplex Longa (später Maxima genannt).

Brevis.

Semibrevis.

Minima (ihre Erfindung wird Philipp von Vitry [14. Jahrhundert] zugeschrieben).

Semiminima (kommt zuerst bei Jean de Muris vor).

Durch diese Tonschrift, die sich aus den beiden Hauptcharakteren der Neumenschrift Punkt • und Virga / entwickelt hatte, werden die Tondauerverhältnisse (der Rhythmus) genau bestimmt. Die Kürze des Tones = Brevis, aus dem Punkte •; die Länge des Tones = Longa, aus der Virga / entstanden.

Wer gab zuerst klare Bestimmungen über den Takt und stellte die Taktvorzeichnungen fest?

Philipp von Vitry (14. Jahrhundert). Die von ihm aufgestellten Taktzeichen bestimmten die Geltung der Noten, wobei die Brevis die Takteinheit, ähnlich wie in der modernen Notenschrift die Viertelnote, bildete.

Wie lange hielt sich die Notenschrift der Nota quadrata mit schwarz ausgefüllten Köpfen?

Bis ins 15. Jahrhundert.

Welche Notation folgte der Nota quadrata mit schwarzen Köpfen bis zur Einführung der Nota rotunda?

Die Nota quadrata mit weifs-schwarzen Köpfen (15. und 16. Jahrhundert), und zwar in folgender Weise:

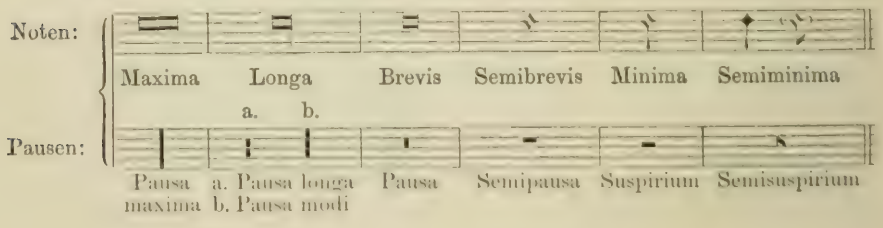
- Maxima oder Duplex longa.
- Longa.
- Brevis.
- Semibrevis.
- Minima.
- Semiminima.
- Fusa.
- Semifusa.

Kannte man in der Zeit der Mensuraltheoretiker den Gebrauch der Taktstriche?

Nein; der Gebrauch der Taktstriche findet sich erst im 16. Jahrhundert, sowohl in den Tabulaturbüchern der Instrumente, als auch am Ende des 16. Jahrhunderts in den Stimmbüchern der Vokalmusik.

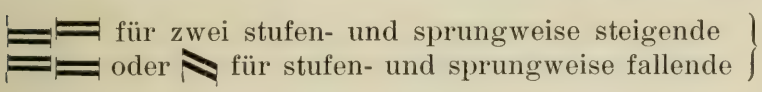
Über die Tonschrift des Mittelalters giebt F. M. Böhme in der Einleitung zu seinem Altdeutschen Liederbuche eine aufserordentlich instruktive Übersicht, die jedem Laien genügen kann, um eine Vorstellung von den Ton- und Taktzeichen jener Zeit zu erhalten.

Die Notenformen und Pausen der Mensuralmusik waren:

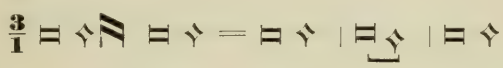


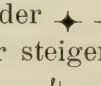
1. Vorherrschend und als einheitlicher Zeitteil im Takte (wie unser heutiges Viertel) gebraucht, war die Semibrevis = 𝅝, ferner viel gebraucht ist die Minima = 𝅗𝅥 und Brevis = 𝅜, seltener die Semiminima = ♩ und noch seltener die Fusa = ♪, unsere heutige Achtelnote und die als Schlufsnote dienende Longa = 𝅜 = 𝅝 𝅝 𝅝 𝅝.

2. Wo zwei und mehr Noten auf eine Silbe zu singen sind, wenden wir heutzutage Bindebogen an. Diese kannte die alte Notenschrift nicht, sie hat aber dafür Ligaturen (Notae ligatae):

 für zwei stufen- und sprungweise steigende } Noten.
oder für stufen- und sprungweise fallende }

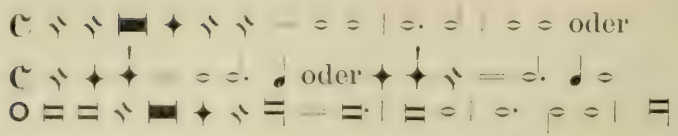
Bei Auflösung von dergleichen Bindungen ist jede der zwei verbundenen Noten nur halb so grofs an Dauer, als die Ligatur anzeigt, wiederzugeben, also ist aufgelöst so zu schreiben . Im Tripeltakt wurde die erste Note der Ligatur als $^2/_3$, die folgende als $^1/_3$ gemessen, wenn keine kurze nachfolgte, z. B.



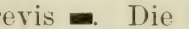
3. Nur ein kleiner Teil der Melodien (es sind die einstimmigen aus Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts und gedruckten liturgischen Singbüchern entlehnten) sind mit eckigen, schwarzen Chornoten notiert. Sie haben nur zwei Zeichen, eins für lang und eins für kurz oder oder dickstielige dreikantige Form  . Für steigende Ligatur oder , für fallende Ligatur oder oder .

4. Hemiolen. Neben den durchbrochenen Notenköpfen der Mensuralmusik treten mitunter schwarze (gefüllte) Noten auf. Man nannte sie in dieser Verwendung Hemiolen (Proportio hemiolia, vom griechischen *ἡμιόλιος* oder der spätern Form *ἡμίολος* = anderthalb). Diese schwarzen Noten treten A. nur einzeln auf; a) wo eine Verlängerung einer Note um die Hälfte ihrer Dauer stattfinden soll, was jetzt durch Verlängerungspunkt geschieht. Man schrieb geschwärzte Noten von doppelter Dauer; bei der Ausführung verlor die erste der schwarzen Noten $^1/_1$, die andere $^1/_2$ ihres Wertes.

Z. B.:



b) Wo im Tripeltakt eine Rhythmusumkehrung statt hat, d. h. die kurze Note der langen vorangehen soll, wurde auch die schwarze Note angewendet. Eine Abänderung der Notendauer kommt dabei nicht vor. c) Wo ein Doppeltakt (eine Takterweiterung) auftritt, wurde ebenfalls die schwarze Note in Anwendung gebracht. B. Tritt eine ganze Reihe solcher geschwärzter Noten im geraden Takt (Tempus perfectum) auf, so zeigt solches einen Taktwechsel (d. h. Eintritt des Tripeltaktes) an. (Mehr darüber siehe H. Bellermann, »Mensuralnoten des 15. und 16. Jahrhunderts«, Berlin 1858, S. 25 und 28.)

Eine historische Anmerkung schliefse sich hier an: Die ältesten Mensuralisten seit Erfindung der Punktnote (was vor Guido von Arezzo im 12. Jahrhundert geschehen war) hatten zu ihren mehrstimmigen Tonsätzen nur zwei Tonzeichen: Longa und Brevis . Die Mensur war stets nur dreizeitig, die Longa war Takteinheit. Sie galt dreizeitig (perfekt), wenn ihr wieder eine Longa folgte, zweizeitig (imperfekt), wenn ihr eine Brevis folgte. Seit dem 13. Jahrhundert (Franko v. Köln) kommen noch zwei Notengattungen, die Maxima und Semibrevis, und etwas später auch die Minima hinzu, so dafs man im Anfang des 14. Jahrhunderts folgende fünf schwarze Notenformen hatte:  . Erst am Ende des 14. Jahrhunderts kommen durch Dufay die durchbrochenen (weifsen) Noten zur Anwendung und waren im 15. und 16. Jahrhundert allgemein verbreitet. Ihre Gestalt habe ich oben vorgeführt. Die vorher allein gekannten geschwärzten Noten blieben fortan nur in den Singbüchern der katholischen Kirche beibehalten; von den Mensuralisten wurden sie blofs in besondern Fällen als Zeichen der Verlängerung (Hemiolen) und bei Takterweiterung gebraucht.

Wichtig ist die historische Thatsache: dafs wir bis ins 14. Jahrhundert hinein keine Spur eines zweiteiligen Taktes finden, sondern blofs das Tempus perfectum (Tripeltakt). Eine Folge des am Ende des 14. Jahrhunderts allgemeiner wer-

denden zweiteiligen Zeitmafses war jedenfalls die Einführung der weifsen Noten. (Vergl. Kiesewetter, »Geschichte der Musik«, S. 42; Bellermann, »Mensuralnoten«, S. 34.)

Die Mensur und deren Zeichen (Taktzeichen).

Was wir Takt nennen (die Zusammenordnung der verschiedenen Notengröfsen unter ein gemeinsames Mafs) ist im Mittelalter wie noch jetzt bei den Franzosen unter dem Ausdruck Mensur (Zeitmessung) begriffen. Die Messung der vier gröfsern Notengattungen nannten die alten Theoretiker im 14. und 15. Jahrhundert Gradus und unterschieden dabei: Tempus, Prolatio, Modus minor und Modus major.

Das Tempus ist das Mafs der Brevis (𝌆), die später allgemein als Takteinheit angenommen wurde. Das Tempus war entweder perfekt (dreizeitig, unser $^{3}/_{1}$ Takt) oder imperfekt (zweiteilig, gerader Takt, unser $^{2}/_{1}$ Takt oder $^{4}/_{2}$ Takt; eine kleinere Taktart als $^{2}/_{1}$ gab es im Mittelalter nicht, z. B. nicht $^{2}/_{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | u. s. w.).

Im Tempus perfectum enthält die Brevis drei, im Tempus imperfectum zwei Semibreves. Das Zeichen für das Tempus perfectum war ein Kreis O, für das Tempus imperfectum ein nach rechts gewendeter Halbkreis C.

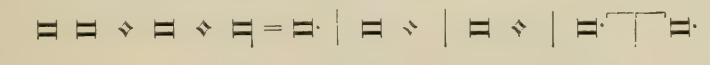
Übersicht der Notendauer:

O = Tempus perfectum: 𝌆*) C = Tempus imperfectum: 𝌆

Die Prolatio bedeutet hier die Teilung der Semibrevis in drei oder zwei Minimae. Sie hiefs Prolatio major = Messung der Semibrevis durch drei Minimae, und Prolatio minor = Messung

---

*) Bemerkt sei: dafs im Tempus perfectum nicht ein Punkt an die Brevis gesetzt, also nicht 𝌆. geschrieben und sie doch dreizeitig berechnet wurde, wenn nicht eine kürzere Note ihr nachfolgte. Sie galt jedoch nur zwei Schläge, wo ihr eine Semibrevis folgte, z. B.

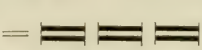


der Semibrevis durch zwei Minimae. Bezeichnet wurde nur die Prolatio major, und zwar durch einen den ganzen oder halben Kreis des Tempus hineingeschriebenen Punkt ⊙ ⊂; das Fehlen dieses Punctum zeigt an, dafs die Semibrevis nur zwei Minimae enthält, also keine Prolation statt hat.

⊙ = Tempus perfectum cum prolatione: $^9/_2$ Takt.

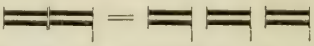
⊂ = Tempus imperfectum cum prolatione: $^6/_2$ Takt (gerader Takt mit Triolen).

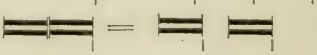
Der Modus minor, das Mafs der Longa, war von zweierlei Art, perfekt oder imperfekt. Im ersten Fall enthielt die Longa drei, im andern nur zwei Breves. Bezeichnet wurde in späterer Zeit der Modus minor perfectus durch O 2, der Modus minor imperfectus durch C 2. Also unter

O 2 gilt:  (doppelt grofser Tripeltakt)

C 2 gilt: (doppelt grofser gerader Takt).

Der Modus major, Mafs der Maxima, war perfekt, wenn er die Longa dreimal, imperfekt, wenn er die Longa zweimal enthielt. Also:

O 3 = 

C 3 = 

Bedenkt man: dafs die Maxima bei perfekter Messung drei Longa, jede dieser drei Breven, jede dieser wieder drei Semibreven und endlich diese wieder je drei Miminae enthalten konnte, also eine einzige Maxima = 3 × 3 × 3 × 3 = 81 Minimae ( ) dauerte, so wird man begreifen, dafs in praxi auch die stärksten Lungen eine solche Dauer nicht aushielten, also die Sache nur eine Rechnerei war.

Um einen sichern Mafsstab für die Bewegung zu haben, legten die Musiktheoretiker des Mittelalters ihren Noten einen festbestimmten Zeitwert (integer valor notarum) bei. Dieses angenommene volle Mafs der Noten war so schnell, wie der Atem eines ruhig Atmenden geht, oder als man bei mäfsiger

Schnelle die Hand heben und senken kann. Diese durch mäfsig schnell aufeinander folgendes Niederschlagen und Heben der Hand gemessene Zeitbewegung, welche das Verhältnis zwischen Note und Taktzeichen angab und regelte, nannte man Tactus. Ein solcher Tactus machte eben den integer valor der Semibrevis aus; die Brevis perfecta erhielt demnach drei, die Brevis imperfecta zwei dieser Tactus, d. h. man schlug sonst beim Taktieren die Semibrevis 𝅜, wie heutzutage die Viertel im $^3/_4$ und $^2/_4$ Takte bei Andante-Tempo.

Der einfache Kreis oder Halbkreis des Tempus zeigt an, dafs die Noten ihrem eigentlichen Werte gemäfs zu gelten haben. Sollte nun der integer valor verlassen (d. h. die Bewegung doppelt schneller oder langsamer) werden, so wurde solches durch gewisse dem Taktzeichen noch beigefügte Zeichen der Verkleinerung (Diminutio) oder Vergröfserung (Augmentatio) angedeutet und gab es hierfür besondere Vorschriften.

Die Diminutio bestand darin, dafs man im Gesange allen Noten nur die Hälfte der Geltung gab, die ihnen nach der geschriebenen Note zugekommen wäre, also wo eine Maxima stand eine Longa, und statt der Longa eine Brevis etc. sang. Durch das Tempuszeichen wurde ein senkrechter Strich gezogen, um die Verkleinerung der Notendauer anzuzeigen:

𝅝 = Tempus perfectum diminutum,
𝅗𝅥 = Tempus imperfectum diminutum.

Man wendete auch eine doppelte und dreifache Diminution an:

I. Diminution im Tempus imperfectum war:
   a) Diminutio simplex = 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 2 — doppeltschnelle Bewegung, in der Ausführung 𝅜 = 𝅗𝅥, ähnlich unserm Allegro.
   b) Diminutio duplex = 𝅗𝅥 $^2/_1$ = vierfachschnellere Bewegung, Ausführung 𝅜 = 𝅘𝅥 (Presto-Tempo).

II. Diminutio im Tempus perfectum:
   a) Proportio duplex = 𝅝 = doppeltschnelle Bewegung $^3/_1$ 𝅜. = 𝅗𝅥.
   b) Proportio tripla = 𝅝 $^3/_1$ oder 𝅝 3, dreifachschnelle, $^3/_1$ 𝅜 𝅜 𝅜 = 𝅜.

Die Diminution, welche bei den niederländischen Mensuralisten schon im 14. Jahrhundert in Aufnahme kam, wurde hernach ein zu vielen Spitzfindigkeiten benütztes Mittel. (Siehe Ambros, Geschichte der Musik, II. 380.)

Umgekehrt konnte man auch augmentieren, d. h. alle Noten doppelt grofs singen. Die Augmentatio wurde erst durch Beischrift crescit in duplo, später durch Brüche neben den Tempuszeichen bezeichnet, also C $^1/_2$, C $^1/_3$, C $^1/_4$, zeigte doppelte, dreifache und vierfache Verlängerung der Zeitdauer an.

Aus alledem ersieht man: die Zeitdauer der Noten war in der Diminution und Augmentation eine festbestimmte (absolute), während sie in unsern heutigen Tempo-Bezeichnungen nur eine bezügliche (relative) ist. Die jetzt üblichen Ausdrücke für langsameres oder beschleunigtes Tempo (Andante, Adagio, Allegro) gab es im Mittelalter nicht: die Schnelligkeit der Bewegung wurde durch das Verhältnis zwischen Tactus und dem integer valor der Noten bestimmt, und zwar genauer, als unsere heutigen Tempobezeichnungen solches zu bestimmen vermögen.

Überblicken wir alle Tempuszeichen (Taktzeichen) der alten Tonschrift, wie sie auch im altdeutschen Liederbuch vorkommen, so waren es folgende:

a) Für den ungeraden Takt oder $^3/_1$-Takt (Tempus perfectum)

O ϕ ϕ 3 ⊙, auch C $\underset{3}{\text{O}}$.

b) Für den geraden Takt oder $^2/_1$-Takt (Tempus perfectum)

C ₵ = C 2 ₵

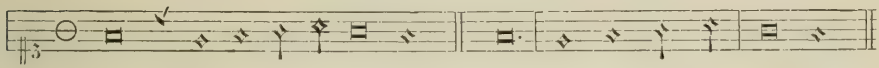
Taktstriche wandten die Mensuralisten nicht an, gleichwohl übten sie den Takt ebenso gut als wir, wie ja die Tempus-Vorzeichnungen melden und aus der metrisch richtigen Behandlung der Dissonanzen und Konsonanzen zu erkennen ist. Eines äusseren Zeichens der Taktabteilung bedienten sie sich nur in zweifelhaften und mehrdeutigen Fällen, um die Drei- und Zweiteiligkeit der Mensur kenntlich zu machen.

Dies Zeichen war das Punctum alterationis oder divisionis, an Gestalt ein · oder √. Es wurde zur Scheidung des Taktes (gleichsam als Taktstrich) zwischen zwei Noten gesetzt, ohne deren Wert zu vermehren oder zu vermindern.

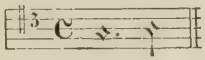
Lies so:

Ganz dasselbe Zeichen wurde auch als punctum perfectionis da gebraucht, wo es galt, eine perfekte Note vor Imperfektion durch die folgende kleinere Note zu bewahren, war also in der Wirkung wieder unserm Taktstriche gleich; z. B.

lies so:

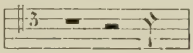


Von diesen beiden Arten der Teilungspunkte ist zu unterscheiden der Verlängerungspunkt (punctum additionis), der ebenfalls schon im Mittelalter vorkommt, und wie noch jetzt die Note um die Hälfte ihrer Dauer verlängert, z. B.



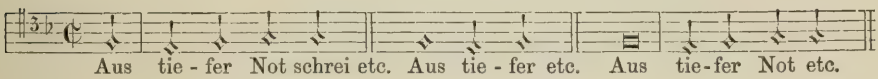
Eine Eigenheit der alten Tonsetzer ist: dafs sie in der Niederschrift jedes Tonstück mit vollem Takte anfangen. Wo sprachgemäfs (bei Jamben) ein Auftakt vorangeht, geschieht solches auf zweierlei Weise:

a) Eingangspausen ergänzen den Auftakt, z. B.

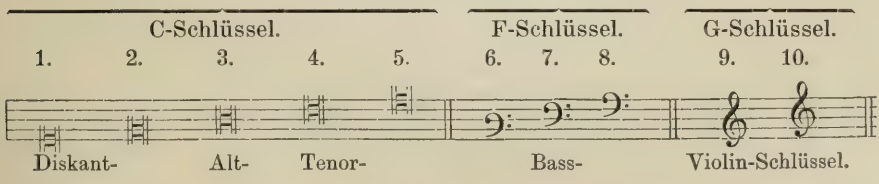


b) die von Natur kurze Auftaktnote wird willkürlich verlängert, z. B.

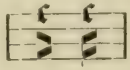
statt: so: oder gar so:



Die alten Tonschlüssel (Claves) waren:



Davon sind 1, 3, 4, 7, 9, die gewöhnlichen und noch in der klassischen Zeit gebrauchten, die übrigen selten. Der 2. und 5. Schlüssel führen keinen besondern Namen, 6 wird hoher, 8 tiefer Bafsschlüssel, 10 französischer Violinschlüssel genannt. Die Gestalt des Tenorschlüssels in Chornoten ist auch diese:

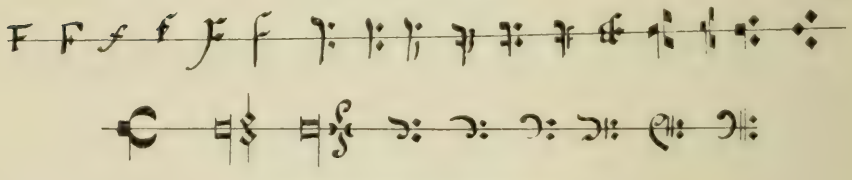


Die C-Schlüssel in späteren Zeit sind so geformt: . Im Gebrauch dieser drei Arten Schlüssel zeigen die alten Tonsetzer sich fast schrankenlos, doch keineswegs willkürlich. Es galt den alten Sängern und Tonsetzern als Regel: alle Noten für die 8—10 Töne, worüber jede Stimme zu verfügen hat, innerhalb der vier Notenlinien (die vom 13.—15. Jahrhundert vorherrschten und noch in allen Mefsbüchern beibehalten sind), später auf fünf Linien und ihren Zwischenräumen unterzubringen, ohne Anwendung von Hilfslinien über und unter der Notenzeile. Je nach der Tonhöhe einer Melodie wählten sie also bei deren Niederschrift einen Schlüssel, der solches ermöglichte.

Darstellung der allmählichen Entwicklung der Schlüssel und Versetzungszeichen.

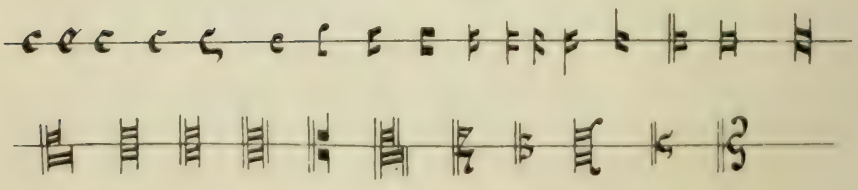
(Nach Prof. Dr. H. Riemann.)

a) F-Schlüssel:

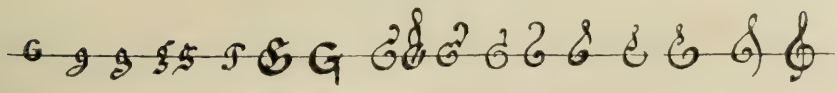


F-Schlüssel für die Choralnoten:

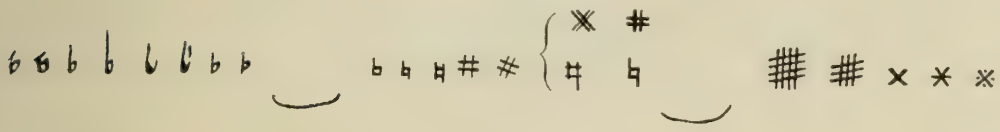
b) C-Schlüssel:



c) G-Schlüssel:



d) Versetzungszeichen:



Welcher Art ist die Harmonie bei den Mensuraltheoretikern?

Als Konsonanzen (Konkordanzen) galten:

a) Einklang und Oktave = Vollkommene Konsonanz.
b) Quinte und Quarte = Mittlere Konsonanz.
c) Grofse und kleine Terz = Unvollkommene Konsonanz.

Als Dissonanzen (Diskordanzen) galten:

a) Der halbe Tonschritt, die übermäfsige Quarte, die grofse und kleine Septime = Vollkommene Dissonanz.
b) Grofse und kleine Terz = Unvollkommene Dissonanz.

(Bei Jean de Muris gilt bereits die Sexte als Konsonanz.)

In welche Zeit fallen die Anfänge einer kontrapunktischen Satzweise?

In die Zeit vom 12.—14. Jahrhundert.

Wer war der Erste, welcher den mehrstimmigen Tonsatz mit dem Namen Kontrapunkt bezeichnete?

Jean de Muris. (Bei Burney ist von Jean de Muris ein Manuskript erwähnt, das den Titel trägt »Ars contrapuncti«.)

Welche ganz besondere Forderungen stellt Jean de Muris in Bezug auf den Tonsatz auf?

a) Der Discantus soll stets mit einer vollkommenen Konsonanz schliefsen.
b) Die Dissonanz soll sich stets in eine Konsonanz auflösen. — Jean de Muris eifert in seinen Schriften gegen den Discantus a mente, der, im Gegensatz zu dem Discantus a penna, von ihm als Unwesen betrachtet wurde.

Discantus (Dechant).

Bei den mittelalterlichen Kirchensängern Frankreichs war neben den Faux bourdons der Discant (Dechant) gebräuchlich geworden.

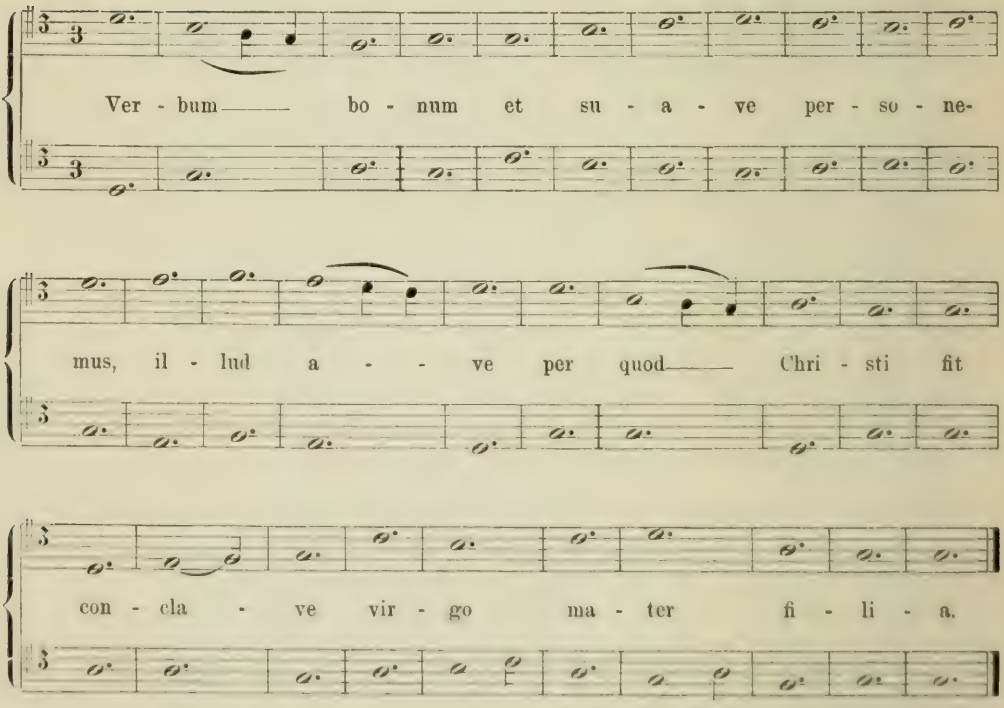
Einfacher Dechant.

Dieser bestand darin, indem der Dechantierende mit dem Tenor im Unisono sang und hie und da, wenn der Tenor um eine Tonstufe stieg, eine Stufe fiel und umgekehrt, schliefslich aber mit ihm im Unisono schlofs.

Verzierter Dechant.

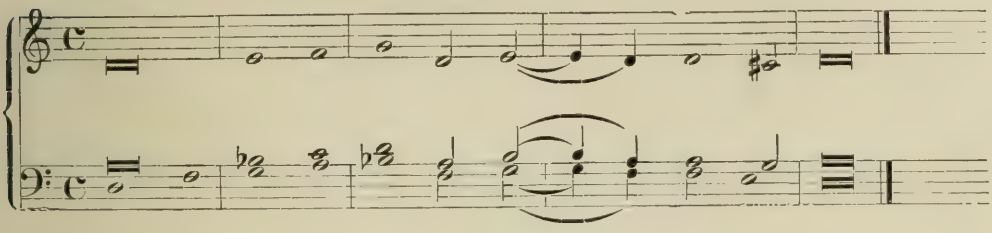
Dieser bestand darin, indem der Dechantierende über dem Tenor Melismen, Figurationen oder Fleurettes mit Geschmack sang. — Bekannt ist die Ausartung des Discantierens, aber auch die Thatsache, dafs durch den Discantus oder Dechant das wichtige Kunstgesetz von der Gegenbewegung zweier Stimmen angebahnt, ebenfalls der Terz als Konsonanz zu ihrem Rechte verholfen.

Discantus aus dem 12. Jahrhundert.
(Aus der Bibliothek von Douai. Manuskript No. 124.)



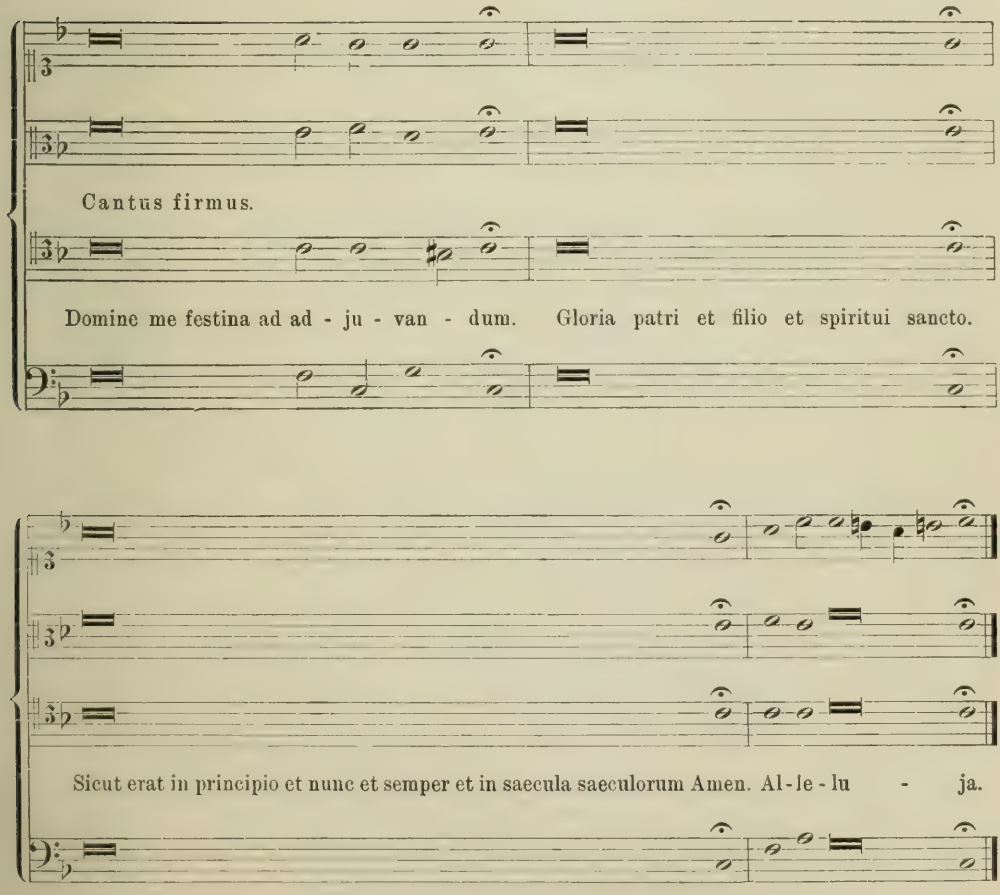
Falso bordone.

Franchinus Gafurius (Gaforus), geb. 1451 in Lodi, gest. 1522 in Mailand.



Falso bordone.

Aus dem 1618 bei Gardano in Venedig gedruckten Werke: »Organo de cantori«
von Giovanni Battiste Rossi.



Welche Musiknationen nahmen an der Entwicklung der kontrapunktischen und polyphonen Satzweise Teil?

Die Nordfranzosen, Engländer, Niederländer und Deutsche. Bei dieser Entwicklung, welche in die Zeit vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts fällt, wirkten viele Kräfte mit; Theoretiker und Praktiker legten Hand ans Werk und mancherlei Experimente mufsten gemacht werden, um ein überaus kunstvolles System kontrapunktischer Satzweise, die sich stellenweise in wahrhafter Spitzfindigkeit und Überkünstelei offenbarte, zu schaffen.

Wer ist in England als einer der ersten Tonsetzer mehrstimmiger Gesänge zu nennen.

Dunstable.

In wie viele Epochen zerfällt die altfranzösische Schule der Entwicklung des Kontrapunktes?

In vier. 1. Léonin und Perotin, Déchanteurs und Organisten an der Notre Dame von Paris; 2. Robert de Sabilion; 3. Franko von Paris, Jérôme de Moravie (erste Zeugnisse von Gegenbewegung der Singstimmen); 4. Jean de Muris, Dr. der Sorbonne in Paris.

Welche eigenartige Singweise entwickelte sich im 13. und 14. Jahrhundert in Frankreich?

Faux bourdon (falso bardone), welche Singweise sich zuerst sowohl in den französischen Singschulen (maitrisen), als auch in der von den Päpsten zu Avignon gestifteten Gesangskapelle (1305–1377 Residenz der Päpste in Avignon) entwickelte.

Was ist unter falso bordone oder faux bourdon zu verstehen?

Eine Art Psalmodirens, bei welcher der eigentliche Grundton in der Oberstimme liegt, zu dem die unteren Stimmen in Sextaccorden fortschreiten.

Der falso bordone besteht zweistimmig aus Sextengängen oder bei drei Stimmen aus der Fortschreitung von Sextaccorden mit Ausnahme von Anfang und Schlufs. Weil bei dieser Art von Singen der Grundton (bordone, bourdon) in die Oberstimme zu liegen kam, hiefs man jenes mehrstimmige Singen mit falscher Grundstimme, falso bordone.

Wann kamen die falsi bordoni nach Italien?

Als 1377 der Hof des Papstes von Avignon nach Rom zurück verlegt wurde. (1377 bestieg Gregor XI. den päpstlichen Stuhl zu Rom.)

Welche Nationen sind es vorzugsweise, die den Kontrapunkt und die polyphone Satzweise ausbilden?

Niederländer (Belgier, Holländer) und Deutsche in der Zeit vom 15.—17. Jahrhundert. Sie sind es, welche die Arbeit der vorhergehenden Zeit fortsetzen und für die fernere Entwicklung der Musik einflufsreich werden, indem sie das Material, die Bausteine für die Gebilde der Tonkunst herbeischaffen. Der künstliche Kontrapunkt, Kanon, Verlängerung und Verkürzung eines Themas, Nachahmung und Umkehrung desselben, sowie die Anfänge der Fuge sind es, welche nunmehr entwickelt werden.

Durch wen, wo und wann ist der Höhepunkt des Kontrapunktes und des mehrstimmigen Kunstgesanges erreicht?

Durch Palestrina und seine Schule in Rom im 16. Jahrhundert. (Palestrinastil.)

In welche Schulen wird die niederländische Musikbewegung auf dem Boden des mehrstimmigen Tonsatzes im Kunstgesange eingeteilt?

In die gallo-belgische Schule, in die wallonisch-vlämische, sowie in die holländische Schule.

Wer ist der Hauptvertreter der gallo-belgischen Schule?

Guilelmus Dufay, geb. um 1400; derselbe war 1428—1437 Sänger in der päpstlichen Kapelle und starb am 27. Nov. 1350 zu Cambray als Kanonikus. Von Dufay kennen wir Messen und Chansons, die sich im Archive der päpstlichen Kapelle zu Rom befinden und bereits eine entwickelte kontrapunktische Schreibweise zeigen, bei ihm findet sich schon der Kanon in der Oktave. Dufays Stil ist allerdings noch herb und trocken.

Wer waren die Vertreter der wallonisch-vlämischen Tonschule?

Johannes Okeghem (Ockenheim), Josquin des Près, Nikolaus Gombert und Orlandus Lassus.

Wie heifsen die Vertreter der holländischen Schule?

Jakob Obrecht (Hobrecht), Arkadelt und Swelinck (1430—1622).

Seit welcher Zeit wurde auch in Deutschland die mehrstimmige Tonkunst im Kunstgesange gepflegt?

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Belege hierfür sind:

a) Das Lochheimer Liederbuch (Handschrift von 1452); dasselbe ist die älteste Quelle deutscher Liederkunst, insbesondere aber interessant für das Vorhandensein des dreistimmigen Tonsatzes.

b) Das Münchener dreistimmige Liederbuch aus dem 15. Jahrhundert.

c) Das Berliner Liederbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit seinen dreistimmigen und einigen vierstimmigen Tonsätzen.

Welche deutsche Tonmeister schrieben bereits am Ende des 15. Jahrhunderts im vierstimmigen Tonsatze?

Heinrich Fink (Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. 1492 1506 Kapellmeister des Königs von Polen), und

Heinrich Isaak (auch Izak, Ysak, Arrigo Tedesco genannt, geb. um 1450, gest. um 1517, wirkte als Kapellmeister bei Lorenzo dem Prächtigen in Florenz, von 1493—1519 bei Kaiser Maximilian).

Von welcher Zeit an finden wir in Deutschland durchweg den vierstimmigen Tonsatz vertreten?

Vom Anfange des 16. Jahrhunderts und fortan durch das ganze 16. Jahrhundert finden wir in Deutschland den vierstimmigen Tonsatz vertreten, mit welchem der Kunstgesang seine kanonische Form erreicht hatte. (Siehe 1512 in Oeglins und 1513 in Peter Schöffers Sammlung.)

Wann lebte Ockenheim, und welcher Art ist seine Bedeutung für die Entwicklung der Tonkunst?

Ockenheim wurde gegen 1440 im Hennegau geboren, war 1476 Schatzmeister der Abtei St. Martin in Tours, wo er

1515 starb. Bei Ockenheim und dessen Schülern finden sich bereits der Kanon, die Anfänge der Fuge, sowie Verlängerung, Verkürzung, freie Nachahmung und Umkehrung eines Themas.

Welche Tonsetzer werden als Ockenheims Schüler genannt?

Pierre de la Rue (Petrus Pratensis), Alexander Agricola, Antonius Brumel, Gaspard, Prioris und Josquin des Près, letzterer als Hauptschüler.

Wie heifsen die Zeitgenossen Ockenheims?

Johannes Regis, Wilhelm Faugues, Firminius Caron, Busnoys, Johannes Tinctor, letzterer als Schriftsteller, Theoretiker und Begründer einer Musikschule in Neapel bedeutend, wo auch zugleich noch Guilelmus Guarnerii und Hycaert wirkten. Ferner Jakob Obrecht (Hobrecht), der an der Kathedrale in Utrecht, in Antwerpen und Venedig wirkte, (geb. 1440 in Utrecht, gest. wahrscheinlich 1507 in den Niederlanden), Heinrich Fink und Heinrich Isaak.

Wie gestaltete sich das Leben vom Tonsetzer Josquin des Près?

Josquin des Près (Jossien, Jodocus, Pratensis, Josquinus a Prato, Deprès), wurde 1450 geboren und mufs als Ockenheims bedeutendster Schüler genannt werden; er war 1471 bis 1484 Sänger der päpstlichen Kapelle (unter Papst Sixtus IV.), sodann am Hofe Hercules I. zu Ferrara, später Sängermeister am französischen Hofe unter Ludwig XII. und schliefslich in Diensten des Kaisers Maximilian I. Josquin des Près starb 1521 zu Condé.

Wie hiefsen die Schüler von Josquin?

Adrian Petit Coclicus, entfaltete sein Wirken als Schriftsteller und Komponist in Deutschland; Johann Mouton, Komponist von Motetten und Hymnen, war Kapellmeister Franz I. und Lehrer von Adrian Willaert, Nikolaus Gombert Mitte des 11. Jahrhunderts Kapellmeister Karl V., der Franzose Clement Jannequin, von ihm zwischen 1533—1588 eine Anzahl Chansons, 1545 Inventions musicales. (Von Jannequin gedruckt ist »Die Schlacht bei Marignano«;) ferner Certon, Maillard und Bourgogne.

Wer waren die tonkünstlerischen Zeitgenossen Josquins?

Pierre de la Rue, Agricola, Brumel, Compère, Gaspard und Prioris; sie waren auch Mitschüler Josquins bei Ockenheim. Ferner sind zu nennen: Der Franzose Eleazar Genet (auch Carpentrasso geheifsen), der Sänger und 1518 Kapellmeister der päpstlichen Kapelle in Rom, wohin er nach einem Aufenthalte in Avignon zurückkehrte; die Deutschen Stephan Mahu und Thomas Stolzer, um 1520 Kapellmeister des Königs von Ungarn.

Welche wichtige Erfindung, die für die Entfaltung und Verbreitung der Musik von hohem Werte ist, fiel in die Zeit Josquins?

Die Erfindung des Musiknotendruckes mit beweglichen Typen.

Wer ist als Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Typen zu nennen?

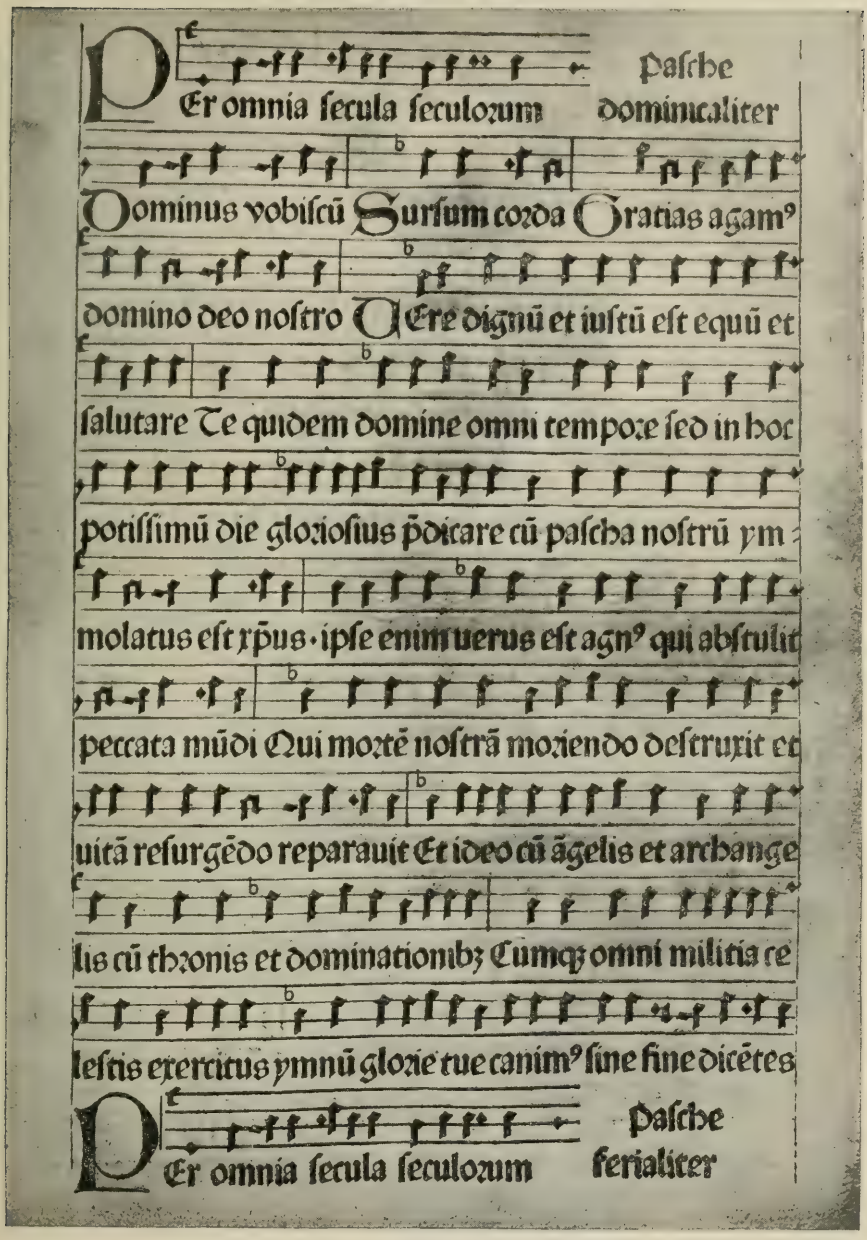
Jörg Reyser in Würzburg, 1481. (Siehe das Missale Herbipolense, Herbipoli per Jeorim Reyser 1481. 8. Nov. Universitätsbibliothek Würzburg.)

Prof. Dr. Riemann ist es gelungen, Jörg Reyser in Würzburg als ersten Musiknotendrucker mit beweglichen Typen nachzuweisen. Er sagt in seiner bibliographisch-typographischen Studie »Notenschrift und Notendruck«, Leipzig, 1896: »Sonach ist, wenn nicht, was kaum zu erwarten, noch ältere Missaldrucke mit Musik zum Vorschein kommen, Reyser nicht nur der erste deutsche Missaldrucker mit gotischen Notentypen, sondern der erste Musiknotendrucker überhaupt, da selbst Holzschnittnoten kaum über die Zeit seiner ersten Drucke zurückreichen«.

Früher schrieb man diese epochemachende That dem Notendrucker Octaviano dei Petrucci (geb. 1466 in Fossombrone, gest. 1539 daselbst) zu. Vom Jahre 1498 datiert nämlich schon ein Dekret über die Erlaubnis, Figuralchoralgesang, sowie Lauten- und Orgeltabulaturen drucken zu dürfen. Das Dekret, welches von der Signoria in Venedig ausgestellt ist, bezeichnet Ottaviano de Petrucci als »il primo inventore«. Das älteste Werk, 1502 aus der Druckerei Petruccis hervorgegangen, ist ein Band Motetten, 33 dreistimmige Motetten von Josquin, Compère, Brumel, Gaspard, Ghiselin, A. Agricola und Pinarol.

Welche beiden grofsen niederländischen Tonsetzer erscheinen im 16. Jahrhundert?

Adrian Willaert (Vuigliart) und Orlando di Lasso.



No. 3. Würzburger Missale.

Im Besitze der kgl. Universitätsbibliothek Würzburg. Enthält die ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Musiknoten. 1481.

Wie war das äufsere Leben Willaerts beschaffen, und welche Bedeutung hatte dieser Tondichter für die Musikentwicklung?

Adrian Willaert, 1490 in Brügge in Flandern geboren, studierte eine Zeit lang Jurisprudenz in Paris, wurde aber sodann Schüler in der musikalischen Komposition von Mouton, vielleicht auch von Josquin des Près. 1516 wandte sich Willaert (es war zur Zeit Papst Leos X.) nach Rom. Als er jedoch hier nicht vorwärts kam, ging er kurze Zeit nach Ferrara, trat hierauf in die Dienste Ludwigs II., Königs von Böhmen und Ungarn, um nach dem Tode dieses Fürsten die eigentliche Stätte seines Wirkens zu betreten — Venedig. In Venedig, wo Willaert von 1527—1562 als Kapellmeister am St. Markusdome wirkte, entfaltete er ein glänzendes Schaffen. Willaert ist der Begründer einer Musikentwicklung auf dem Boden von Venedig. Von Willaert sind bereits Doppelchöre zu verzeichnen, sowie Madrigale. (Madrigal = Schäferlied, von mandra = Schafherde.) Der Madrigalstil, der auf Adrian Willaert zurückgeführt wird, repräsentiert die weltliche Musikgattung damaliger Zeit.

Willaert, wohl der erste, der für mehr als vier Stimmen schrieb, mufs als Begründer der älteren venetianischen Tonschule angesehen werden und ist als Lehrer, Theoretiker und vor allem als Komponist eine epochemachende Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts.

Welche unmittelbaren Schüler Willaerts sind von Bedeutung?

Cyprian de Rore (geb. 1516 in Mecheln in Brabant, kam 1563 an Willaerts Stelle an den S. Marco nach Venedig und starb 1565 in Parma); Giuseppe Zarlino (grofser Tongelehrter des 16. Jahrhunderts, geb. 1517 in Chioggia im Venetianischen, Nachfolger von Cyprian de Rore am S. Marco in Venedig, gest. 1590 daselbst); Fra Constanza Porta (gebürtig aus Cremona, wirkte in Padua und Ravenna als Kapellmeister und starb als solcher in der Santa casa zu Loretto); Alfonso della Viola (geb. in Ferrara, war Kapellmeister des Herzogs von Este und bekannt als Komponist von Madrigalen); Nicolo Vincentino (geb. 1513, berühmt als Schriftsteller und Komponist).

Wie heifsen die berühmten Zeitgenossen Adrian Willaerts in Rom?

Unter den älteren Zeitgenossen Willaerts sind zu nennen: Constanza Festa, geb. in Florenz, gest. 1545 in Rom, Vorläufer Palestrinas; Jakob Berchem, 1500—1585, war 30 Jahre lang Kapellmeister des Herzogs von Mantua; Arkadelt um 1540 päpstlicher Sänger und als Madrigalist sehr berühmt; der Spanier Morales, um 1540 in Rom; Claudio Goudimel (Lehrer Palestrinas sowie des älteren Nanini) und Clemens non Papa.

Wie heifsen Adrian Willaerts berühmte Zeitgenossen in Deutschland?

Heinrich Isaak, Leiter der Kapelle Maximilian I. 1493 bis 1519; Joh. Walther, Kapellmeister des Kurfürsten von Sachsen und Mitarbeiter Luthers; Ludw. Senfl, Freund Luthers, gest. 1555; Heinrich Fink, Kapellmeister des Königs von Polen, 1492—1506; Thomas Stolzer, gebürtig aus Schweidnitz, war in Diensten des Königs von Ungarn und starb 1526; Paul Hofheimer, im Dienste Kaiser Maximilians I., 1449—1537; Leonhard Paminger, gest. 1568 in Passau.

Welches sind in Kürze die äufseren Lebensumstände des Tondichters Orlando di Lasso?

Orlando di Lasso (Orlandus Lassus, Roland de Lattre), wurde 1520 zu Mons im Hennegau geboren und begann seine musikalische Laufbahn als Sängerknabe an der Nikolauskirche seiner Vaterstadt. Erst 16 Jahre alt, begleitete er Ferdinand I. von Gonzaga nach Frankreich, Oberitalien und Sizilien und brachte sodann längere Zeit in Mailand zu, woselbst der niederländische Meister Armanno Verecore auf seine musikalische Ausbildung von Einflufs war. Hierauf wandte sich Orlando di Lasso nach Neapel, wo er bei dem Marchese Giov. Batista d'Azzia verweilte, ging sodann als Kapellmeister an der Basilika des Lateranes nach Rom (1541). Von Rom aus kehrte Orlando di Lasso nach den Niederlanden zurück, und lebte vom Jahre 1555 in Antwerpen, wo er im kunstsinnigen Kaufmannshause der Fugger grofse Aufmunterung in seinen Studien fand, bis ihn am Ende des Jahres 1556 Herzog Albrecht V. von Bayern nach München als Tenorist in die Kantorei berief. Durch die Fuggers war der Kunstmäcen Herzog Albrecht V. von Bayern

auf Orlando di Lasso aufmerksam gemacht worden. 1563 wurde Orlando di Lasso zum Kapellmeister der Kapelle des Herzogs von Bayern ernannt. In das Jahr 1571 fällt eine Reise Orlando di Lassos nach Paris zu Karl IX. und ins Jahr 1574 eine italienische Reise, die den grofsen Tondichter über Innsbruck, Trient, Mantua, Bologna, Florenz, Rom bis nach Neapel führte. 1574 ernannte der Papst Orlando di Lasso zum Ritter des goldenen Sporen. 1580 lehnt Orlando di Lasso den von Dresden erhaltenen Ruf ab. 1587 reist Orlando di Lasso nach Venedig, um dort zwei Orgeln zu kaufen. Mit dem Tode Albrechts V. von Bayern (1579) begann der Glanz der damaligen berühmten bayrischen Hofkapelle allmählich zu erlöschen, bis auch ihr gröfster Meister — Orlando di Lasso — am 14. Juni 1594 in München verschied.

Wer war auf dem Boden von Rom der grofse Zeitgenosse von Orlando di Lasso?

Giovanni Palestrina.

Wo finden sich die Werke von Orlando di Lasso, die nunmehr in einer Gesamtausgabe erschienen sind, aufbewahrt?

In den Bibliotheken zu Rom, Bologna, Paris, Wien und München, teils gedruckt, teils handschriftlich.

In welche beiden Hauptabteilungen zerfallen die Werke von Orlando di Lasso?

In geistliche und weltliche.

Welche Tonstücke bilden den Bestand der kirchlichen Werke Orlando di Lassos?

Litaneien, Psalme und andere geistliche Gesänge über Ritualmotive oder ältere Kirchenmelodien. Besonders berühmt sind die sieben Bufspsalmen (septem Psalme poenitentiales). Eine Sammlung Motetten, nach Lassus' Tode von dessen beiden Söhnen Ferdinand und Rudolf veröffentlicht, enthält 516 Tonstücke von 2—12 Stimmen. (Magnum opus musicum Orlandi de Lasso u. s. w., Monachi, 1604.)

Welche Tonstücke bilden den Bestand der weltlichen Teiles der Werke Orlando di Lassos?

Lateinische und deutsche Gesänge, Madrigale, Chansons und Villanellen.

Die Zahl der Werke Orlando di Lassos beträgt 2337, darunter 1572 geistliche und 765 weltliche. Den gröfsten Teil dieser Schöpfungen besitzt die Münchener Bibliothek, einen ebenfalls reichen Schatz birgt die Hofbibliothek in Wien. Ein Auftrag Albrechts V., die Bufspsalmen Davids durch Orlando di Lasso in Musik setzen zu lassen, bildet noch heute in seiner Ausführung die Bewunderung aller Kunstverständigen. Dieses Werk, welches die königl. bayrische Hof- und Staatsbibliothek in München besitzt, ist in zwei Foliobänden auf Pergament geschrieben und durch den Maler Mielich künstlerisch ausgestattet.

No. 4. Orlando di Lasso.

Welches Ansehen, und welche hohe soziale Stellung Orlando di Lasso in München besafs, beweist der Umstand, dafs Kaiser Maximilian II. ihm die erbliche Adelswürde verlieh und Papst Gregor XIII. ihn zum Ritter des goldenen Sporen ernannte. Von der aufserordentlichen Vertraulichkeit, in welcher er zu den bayrischen Prinzen stand, zeugt folgender Brief:

> Dem erlauchtesten und vortrefflichsten Prinzen Wilhelm, Herzog beider Bayern, meinem allzeit hochverehrten Herrn und Gebieter.
>
> Monsieur, Signor, Messer, in Wahrheit Herr Gebieter von mir hundertfachen Faulpelz, der die ganze Nacht singt seine Lieder, ich empfehle mich Ew. Excellenz in meiner Weisheit und Erfahrung voll Vehemenz, hol mich die Pestilenz! Ich wollte anfangen zu schreiben mit Prudenz, da ereignete sich eine Kadenz des Kutschers Ew. Excellenz.

So mufs ich das Reimen nun lassen und schreiben in Prosa, doch nicht von Blüten Rosa. Ich will nur sagen, dafs bei meiner Heimkehr, dank Gottes Gnaden, ich fand mein Weib gesund und sonder Schaden, den Tod nicht fürchtend, da es nicht zu Hof geladen. So küssen beide wir mit tiefer Reverenz die Hände Ew. Excellenz, zugleich mit dem kleinen Wilhelm, der stets mein Herz besessen, Frau Prinzessin Renate nicht zu vergessen, Ihre Gattin, Beraterin und Gefährtin zugleich, an aller Tugend überreich. Adieu, Monsieur.

München, den 16. Junius [15]75.

Ew. Excellenz

Diener, nicht Patron, sondern Poltron

Orlando Lasso.

Sogar der Nachfolger Albrechts, Herzog Wilhelm V., wandte seine fürstliche Gunst in gleichem Mafse dem berühmten Tonkünstler zu, und errichtete eine eigene Druckerei, in welcher sämtliche Kirchenkompositionen Lassos in fünf Bänden gröfsten Folioformates gedruckt wurden.

Was ist musikgeschichtlich bei Orlando di Lasso ganz besonders bemerkenswert?

Orlando di Lasso ist, gleichwie Palestrina in Rom, in germanischen Landen als Reformator der katholischen Kirchenmusik, welche in der Messe und in der Liturgie ihre Stützpunkte hat, anzusehen. Es ist ohne Zweifel, dafs dieser Meister einen tiefgehenden und nachhaltigen Einflufs auf die künftigen Epochen der Musikentwicklung ausgeübt hat. Ihm galt jener bekannte Ausspruch, der seine Bedeutung genügend charakterisiert: »Hic ille est Lassus, qui lassum recreat orbem«. (»Dieser Lassus erquickte den müdegewordenen Erdkreis wieder«.)

Orlando di Lasso schrieb nicht nur im a capella-Stile, sondern auch Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Orlando di Lasso hat als einer der ältesten Instrumentalkomponisten der Kunstmusik zu gelten. Die Vokal- und Instrumentalkapelle des Herzogs Albrecht V. in München, als deren Leiter Orlando di Lasso wirkte, und die damals für die beste gehalten wurde, belief sich nach M. Prätorius (Sytagma mus. 1618, II) auf 90 Mitglieder, von denen gegen 60 Sänger — 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 6 Kastraten — und 30 Instrumentalisten waren.

Wie hiefsen die beiden ältesten Söhne von Orlando di Lasso, die ebenfalls Tonkünstler waren?

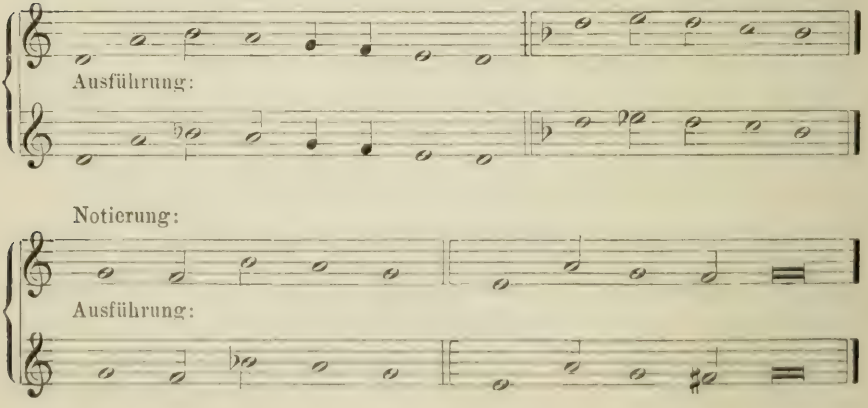
Die beiden ältesten Söhne von Orlando di Lasso, die ebenfalls Tonkünstler waren, hiefsen Ferdinand (1593 Tenorist in Diensten des Herzogs von Bayern, von 1602 als Kapellmeister thätig, gest. 1609) und Rudolf (wirkte als »bestellter Komponist« und von 1609 ab als Hoforganist, starb 1629 in München). Beide Söhne — Ferdinand und Rudolf — von Orlando di Lasso haben sich auch als Komponisten von Motetten bekannt gemacht.

Worin bestehen die Eigentümlichkeiten des alten Chorsatzes, und wie unterscheidet sich derselbe von heutiger Musik?

Auf diese Frage giebt F. M. Böhme in Nr. 20 der Zeitschrift »Chorgesang«, 1888, folgende Antwort: »Der Chorgesang des 16. Jahrhunderts, selbst in der klassischen Periode des Palestrina und Orlando di Lasso hat für uns moderne Menschen etwas Fremdartiges und ist für die Menge, wie für den modernen Künstler, der nicht gerade ins Historische sich eingelebt hat, nicht ansprechend. Unsere musikalische Fühlung und Satzweise ist hauptsächlich harmonisch, dort war sie melodisch und zwar viel-melodisch (polyphon).« »Die Harmonie war nicht das Vorausgesetzte, wie bei uns, sondern nur das Resultat des Zusammenklingens der Melodien —« sagt M. Hauptmann. Selbständige Stimmführung und Stimmverwebung galt den Alten als Hauptsache, der Harmoniefortgang wurde nur nebenbei ins Auge gefafst. Der ältere Tonsatz war seiner Natur nach reiner Vokalsatz, mehrstimmiger Kunstgesang, vorzugsweise auf die Eigentümlichkeit der menschlichen Stimme berechnet; der heutige Chorgesang ist durch und durch vom Instrumentalismus beherrscht. In der Führung der Stimmen, in dem gern springenden Gange und dem Einmischen chromatischer Töne ist die Einwirkung der Instrumentalmusik unverkennbar. Ganz anders der mittelalterliche Vokalsatz: in der melodischen Führung der Stimmen, mochten sie Haupt- oder Nebenstimmen sein, herrscht der diatonische Stufenschritt vor, dazwischen tritt zuweilen ein kräftiger Sprung auf. Chromatik (in unserm Sinne) kannte man damals im Kunstgesange noch nicht und im Volksgesange niemals. Der alte Rhythmus ist uns entfremdet. Wir sind an periodisch gegliederte Musik gewöhnt, verlangen vom Tonstück bestimmte Einschnitte

und Ruhepunkte und Ebenmafs im Periodenbau, wie es die Homophonie fordert. Gerade das Gegenteil ist die alte Musik in ihrem polyphonen Stil; wie es die freie Entwicklung jeder Stimme fordert, geht der Melodiestrom des Ganzen ohne Ruhepause fort bis an das Ende; die alte Musik, wie es ihr Stil der Polyphonie bedingt, geht aller periodischen Abgrenzung aus dem Wege. Fremdartig klingt der alte Tonsatz uns auch deshalb, weil er auf einem ganz anderen Tonartensystem, nämlich auf den mittelalterlichen Kirchentönen und aus den aus jenen Tonreihen sich ergebenden Accordfolgen beruht.

Wohl steht es fest, dafs schon im 16. Jahrhundert die chromatischen Töne in diatonischen Tonfolgen eingeschoben wurden. Erstens ist bekannt, dafs die Solmisations-Regeln, welche die Sänger lernten, hauptsächlich von der Stellung des mi fa handelten; zweitens finden wir den Leiteton in den meisten Instrumentaltabulaturen des 16. Jahrhunderts; drittens sind genügend Belege vorhanden von Theoretikern wie Praktikern, dafs an rechter Stelle in der Praxis der Leiteton angewendet wurde. Michael Praetorius sagt in »Syntagma musicum«, III, pag. 30: »dafs die lieben Alten sich der Versetzungszeichen oft auch gar nicht bedient haben, indem sie solche deswegen für überflüssig gehalten, da es sich ja von selbst verstehe, dafs man statt einer übermäfsigen Quarte oder verminderten Quinte die reine Quarte und Quinte singe; ebenso dafs man bei der Clausula formalis (authent. Tonschlufs) das Semitonium gebrauchen müsse«, z. B. notierte man:



Was ist über die Ausführung der Chorgesänge des Mittelalters noch besonderes zu sagen?

Was die Ausführung der Chorgesänge im Mittelalter betrifft, so fand dieselbe vorzugsweise durch Männerstimmen statt; zu welchen sich Knabenstimmen gesellten. Von der Beteiligung der Frauen ist nichts zu erkunden. Nicht dürfen wir aber meinen, dafs, weil vorherrschend Männer sangen, schon ein Männergesang nach unserer Art bestanden habe; nein, die Männer sangen gemischten Chor, aus Bafs, Tenor, Alt und Sopran (Diskant), zuweilen aus zwei Tenören und zwei Sopranen bestehend. Die hohen Stimmen, wo nicht Knaben da waren, sangen ebenfalls Männer (Kastraten) mit Fistelstimmen, und darum ging in Musikstücken der Umfang nicht über d^2 und e^2 hinaus.

Die mittelalterlichen Kirchentonarten (modi) gründen sich auf die diatonische Skala, welche die alten Tonlehrer mit den sieben ersten Buchstaben des Alphabets bezeichneten: a b c d e f g. Der Ton b entsprach im Klange unseren heutigen h, welche Benennung nur durch Mifsverstand aus dem ♮ quadratum, zum Unterschied vom ♭ rotundum hervorgegangen ist.

Errichtet man auf jeder der ersten sechs Stufen der Cdur-Tonleiter eine Folge von acht Tönen, ohne ein chromatisches Zeichen anzuwenden, so hat man die mittelalterlichen Kirchentonarten, welche nachstehende griechische Namen führten.

Jonisch:	C d e f g a h c
dorisch:	D e f g a h c d
phrygisch:	E f g a h c d e
lydisch:	F g a h c d e f
mixolydisch:	G a h c d e f g
äolisch:	A h c d e f g a

Man wird erkennen, dafs diese Oktavenreihen (Oktavengattungen) nicht Tonleitern im heutigen Sinne sind; jede hat je nach der Lage des Halbtones auf verschiedener Stufe einen anderen Bau, jede etwas Eigentümliches. Nur der jonische Modus gleicht unserer Cdur und äolisch unserem Amoll, d. h. abwärts.

Die auf diese Art nach und nach entstandenen sogenannten Kirchentonarten, welche irrtümlicherweise mit griechischen

Namen bezeichnet wurden, teilte man ein 1. in authentische (ursprüngliche) und 2. in plagale (abgeleitete). Den authentischen (ursprünglichen) Tonreihen gegenüber bildet man aus demselben Materiale noch sechs andere, die mit der Unterquarte begannen und sich bis zu deren Oktave fortbewegten, so dafs der Grundton in der Mitte lag. Man nannte sie plagal (abgeleitet) und setzte vor die ursprünglichen Namen das Wort hypo (unter), welche Bezeichnung durch den Tonlehrer Heinrich Glarean (Henricus Glareanus, Henricus Loritus), geb. 1488 im Kanton Glarus, gest. 1563 in Freiburg i. Br.) eingeführt wurde.

Hypojonisch:	g a h C d e f g
hypodorisch:	a h c D e f g a
hypophrygisch:	h c d E f g a h
hypolydisch:	c d e F g a h c
hypomixolydisch:	d e f G a h c d
hypoäolisch:	e f g A h c d e

Die Plagaltonarten bieten keinen tonalen Unterschied, auch keinen harmonischen zu den entsprechenden authentischen Tonarten, z. B. dorische und hypodorische Melodien bringen dieselben Tonintervalle und schliefsen mit demselben Grundtone. Man nannte aber eine Melodie dorisch-authentisch (kurzweg dorisch), wenn ihr Umfang von d—d sich bewegte, dagegen plagal oder hypodorisch, wenn sie vom Grundtone bis zur Unterquarte herab und bis zu deren Oktave hinauf stieg.

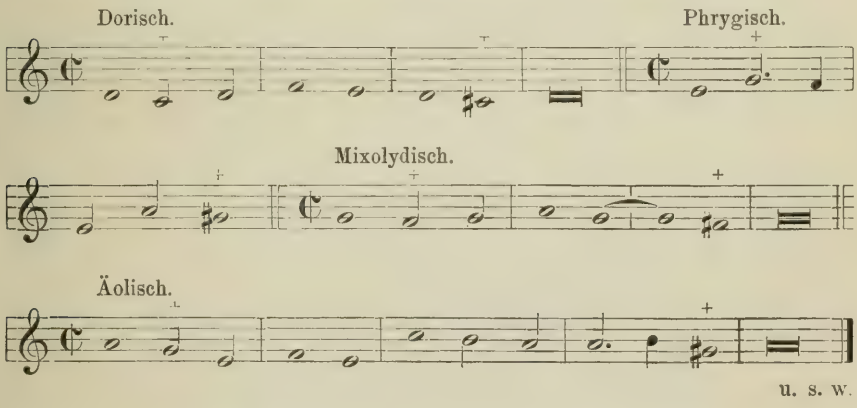
Mit den Plagaltönen sind nicht zu verwechseln die Versetzungen (Transpositionen) der Oktavengattungen, welche durch Einfügen des ♭ rotundum gebildet werden. Wollte man z. B. eine dorische Melodie höher oder tiefer setzen, ohne Tonverhältnisse zu ändern, so schrieb man ein ♭ vor und baute dieselbe auf der Unterquinte oder Oberquarte, in diesem Falle also auf g, auf.

Die transponierten Tonarten bewahrten in ihren Tonverhältnissen genau den gleichen Bau (gleiche Intervallenordnung) wie die reguläre, nur die Tonhöhe war verschieden: sie stehen um eine Quinte tiefer oder um eine Quarte höher, und werden anstatt mit h mit b gebildet.

Jonisch:	c d e f g a h c	Jonisch:	transponiert	f g a b c d e f
dorisch:	d e f g a h c d	dorisch:		g a b c d e f g
phrygisch:	e f g a h c d e	phrygisch:		a b c d e f g a
lydisch:	f g a h c d e f	lydisch:		b c d e f g a b
mixolydisch:	g a h c d e f g	mixolydisch:		c d e f g a b c
äolisch:	a h c d e f g a	äolisch:		d e f g a b c d

Bei all diesen Tonarten war die leitereigene Modulation in Melodie und Harmonie vorherrschend. Aber sie liefsen auch den Gebrauch fremder Töne zu, wenn solche den Charakter der Tonart nicht aufhoben. So konnte z. B. in der dorischen Tonart zur Gewinnung eines befriedigenden Schlusses C in Cis verwandelt werden. In der phrygischen Tonart konnte die grofse Terz Gis gebraucht werden, in den äolischen und mixolydischen zur Formulierung eines authentischen Schlusses die kleine Septime in die grofse Septime umgewandelt werden.

Bei allen diesen Abweichungen ist aber unumgänglich notwendig, dafs vor Eintritt des fremden Tones die charakteristischen Intervalle zu ihrem Rechte gekommen sind:



Die eigentliche Blütezeit der harmonischen Behandlung der älteren Tonarten beginnt so recht erst mit dem 16. Jahrhundert und erstreckt sich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die vorzüglichsten und edelsten Leistungen auf diesem Gebiete, wie die eines Goudimel, Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Gallus, Eccard, Hafsler, Praetorius, Schein, Vulpius u. a. m. fallen in diese Periode. Die Harmonisierung der Chorwerke

dieser Meister ist sowohl durch den Zusammenhang mit den Gesetzen des älteren Systems, dann durch die beschränktere Wahl der Accorde, durch das Fehlen der Chromatik, als auch durch den ganz anderen Geist der Zeit wesentlich von der neuen Weise verschieden. In Beziehung auf Anwendung der harmonischen Mittel war der Gebrauch des reinen Dreiklanges vorwiegend. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint sodann die harmonische Behandlung in tonischer Beziehung schon weniger rein und streng; die älteren Tonarten, mit Ausnahme der jonischen und äolischen, verschwinden allmählich, und aus diesen beiden geht gegen Ende des 17. Jahrhunderts mit Einführung der chromatischen Harmonik das jetzige Dur und Moll hervor.

Das System der Kirchentöne verfiel, an seine Stelle trat das moderne System der Ausgleichung (Temperatur), was sich bei der Ausdehnung des Tonsystems sowohl nach oben als auch nach unten, bedungen durch die Instrumentalmusik, als notwendig erwies. Jene bedeutsamen Unterschiede der Intervalle in den Oktavenreihen wurden aufgehoben und von den altkirchlichen blieben blofs zwei Tonreihen übrig: jonisch (unser Cdur) und äolisch (unser Amoll), die auf jede beliebige Stufe des Halbtonsystems mit gleicher Tonentfernung wiederholt werden, woraus zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern hervorgingen.

Am längsten Stand, in den alten Kirchentonarten zu schreiben, halten wohl die auf uns gekommenen Sätze der Organisten Froberger, Pachelbel, G. Muffat u. a. m., aber auch sie erlauben sich schon Freiheiten und weisen auf eine neue Entwicklung des Musiksystems hin.

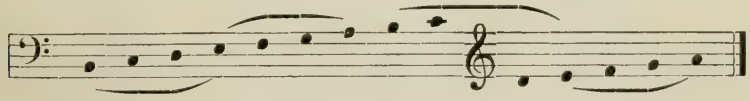
Die individuelle Originalität unserer grofsen Tondichter hat das Gebiet, welches aufser unseren vierundzwanzig Tonarten liegt, gestreift, ohne sich dessen recht bewufst zu sein; sie haben aus dem Bereiche der alten Musik oft eine Harmonie hervorgeholt, die uns überrascht. (So z. B. Händel im Chore des »Messias«: »Sieh, das ist Gottes Lamm«. Dort kommt in Gmoll eine gewisse Wendung der Harmonie mit E vor. Es liegt bei dieser Wendung der Harmonie gerade dasjenige zu Grunde, was die hypomixolydische Tonart der Alten von unserem Gmoll unterscheidet, nämlich der Gebrauch von E statt Es; oder, um die Sache von einer anderen Seite zu

zeigen: das Stück ist dorisch eine Quarte höher gesetzt, und zwar plagalisch, bis es in der betreffenden Stelle authentisch wird. Man kann aus den Händelschen Kompositionen eine Menge Stellen anführen, die eben darum so prächtig sind, weil sie dorischen, mixolydischen oder phrygischen Ursprungs sind.) Wenn es den Tondichtern durch die Kraft ihres Genies auch oft glückt, so etwas aus der grofsen Masse des musikalischen Reichtums herauszuschöpfen, um wieviel mehr könnte erwartet werden, wenn sie auch mit der alten Musik genau bekannt wären. Die Schwäche der Alten bestand darin, dafs das Ausweichen in fremde Töne und das Transponieren bei ihnen eine sehr eingeschränkte Sache war. Diese Schwäche haben wir allerdings nicht. Die Stärke der Alten bestand darin, dafs sie acht bis neun brauchbare Tonleitern hatten. Diese Töne der Alten waren meist melodischer Natur, würden aber, wenn sie wie die unseren harmonisch Verwendung fänden, der Musik einen grofsen Reichtum hinzufügen.

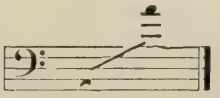
Sulzer hat in seiner allgemeinen Therorie der schönen Künste, Teil IV, S. 458, recht, wenn er sagt: »Viele Neuere, die keine andere als unser Dur- und Molltonart kennen, mögen versuchen, ob sie im stande sind, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzergreifende Choralmelodie in unseren Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in der alten giebt.« Auf ähnliche Art erklärt sich auch der berühmte Theoretiker Kirnberger.

Erweiterung des Tonsystems von Zeit zu Zeit.

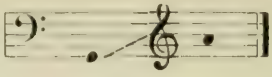
Interessant ist es, sich zu vergegenwärtigen, wie das Tonsystem sich von Zeit zu Zeit erweiterte. Hier eine kurze Übersicht: Folgende Skala war die Normalskala der Griechen:



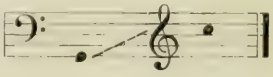
Wir erblicken hier vier gleichgebaute Tetrachorde (Viertonreihen). Dem tiefsten Tone wurde später noch das A hinzugefügt:



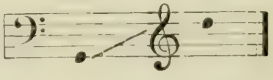
Boethius (457—524 oder 526) nahm die fünfzehn Töne der alten Griechen zur Grundlage seiner Theorien an. Später wurde die fünfzehnstufige Skala zu einer sechzehnstufigen erweitert, man fügte nämlich als untersten Ton noch das G (Γ Gamma) hinzu. Notker Balbulus (830—912) kennt bereits diese sechzehnstufige Tonleiter:



Der Mönch Hucbald (840—932) gebrauchte eine achtzehnstufige Tonleiter und erhielt dieselbe durch Hinzufügung von zwei Tönen nach oben:



Guido von Arezzo (geb. um 1000, gest. 1050) fügte dieser Tonleiter noch einen Ton, das zweigestrichene D hinzu:



So sehen wir die Grundlage der Gesangsmusik des Mittelalters den Bereich des Tonsystems allmählich sich erweitern, bis es durch die Instrumentalmusik fast bis an die Grenzen menschlichen Gehörvermögens geführt wurde.

Minnesänger.

Die Musik auf aufserkirchlichem Gebiete

von der Zeit nach Christi Geburt bis zum Renaissance- resp. Reformationszeitalter.

a) Die Musikentwicklung auf dem Boden des Volkstums.

Wenn wir die Völker des Abendlandes, besonders aber die germanischen Völkerstämme in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung in einem Zustande gänzlicher Verwilderung antreffen, so ist dies bedingt durch die Bedrängnis, welche sie durch den Druck der Völkerschiebung von Norden und Osten erlitten. Selbst gedrängt, drängten sie wieder und überschwemmten so das weströmische Kaiserreich. In solchem Gewirre ging alles Traditionelle zu Grunde. Barbarei war die Folge, aus der erst das Christentum jene verwilderten Menschen wieder erlöste. Doch dauerte es lange, bis man in Germanien von einem Volksgesange reden konnte. Vorerst mufste die durch die Vermischung der Völker hervorgerufene Sprachverwirrung schwinden, bis ein neues Bardentum im Volke entstehen konnte; denn ohne einheitliche Sprache ist das Volkslied, und ist der Volksgesang undenkbar.

Das Christentum war es, welches den Barden, wie so vielen anderen der antiken und vorchristlichen Welt, den Untergang brachte. Wohl wird berichtet, dafs Barden zum Christentume übergingen, die Kirche es ihnen aber verbot, von ihren alten Göttern zu singen. Erlaubt war es ihnen jedoch, das Lob und die Ehre ihrer alten Helden zu feiern, weil die Kirche darin keine Demonstration erblickte.

In Britannien hielt sich das eigentliche alte Bardentum am längsten, nämlich tief bis ins 13. Jahrhundert. Edward, mit dem Beinamen »der Tyrann«, verfolgte die Barden und liefs sie, nachdem sie sich ins Walliserland geflüchtet hatten, dort

ermorden. Man erzählt aus dem Jahre 1284 n. Chr., dafs ein noch übriggebliebener Barde in altertümlicher Sängertracht den König zwischen hohen Felswänden erwartete, ihm still zu stehen gebot, die Harfe ergriff, von des Königs Schandthaten sang, und sich dann vom Felsen herunterstürzte mit den Worten: »So kniet ein Barde vor seinem Tyrannen«.

Wo befinden sich die ältesten Zeugnisse für weltliche Volkslieder der Germanen?

In den Annalen des Tacitus. Tacitus berichtet, dafs die Germanen Lieder zum Lobe Armins, ihres Befreiers vom Römerjoche, sangen, auch Lieder beim fröhlichen Mahle, um die Feuer des Lagers geschart, bei Leichenbestattungen ihrer Fürsten und ihrer Heerführer.

In dem angelsächsischen Epos »Beowulf« wird von einer fröhlichen Versammlung berichtet, die sich täglich in König Hrodgars Methalle vereinigte:

Da war Sang und Klang im Saale vereinigt:
Hier vor Healfdones Heerführern;
Die Saite ward gerührt, gesagt manch Spruch,
Da Hrodgars Sängers in der Halle die Freude
Längs den Metbänken ermuntern sollte.

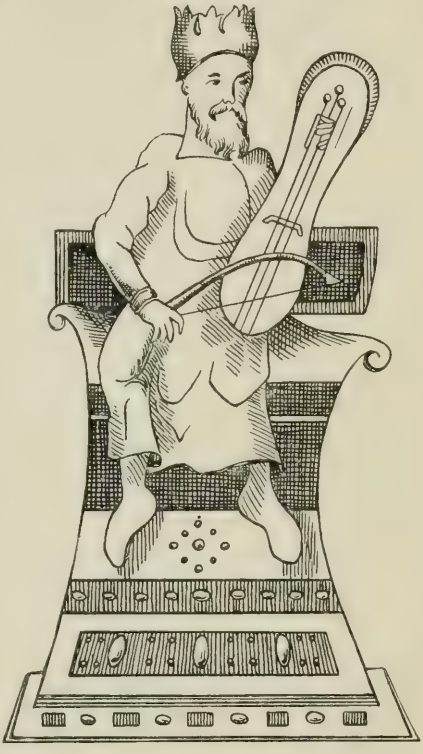
Auch die Goten und Vandalen begleiteten ihre Lieder mit der Harfe; selbst Könige übten diese Kunst. Als Gelimer, der König der den Goten nahestehenden Vandalen, von Pharas 533 n. Chr. eingeschlossen war, erbat er von seinem Sieger drei Dinge: ein Brot, einen Schwamm und eine Harfe. Auch die Prosa wurde bei den Goten gesungen, d. h. so melodisch vorgetragen, dafs nur das fehlende Saitenspiel es von dem Gesange des Liedes unterschied. »Sigvan« war das allgemeine Wort für Singen und Lesen, während Singen mit Harfenbegleitung »liuthon« hiefs.

Die königliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin besitzt u. a. eine getreue Nachbildung eines altgermanischen Saiteninstrumentes, einer sogenannten »Chrotta« aus dem 4. bis 7. Jahrhundert, das in einem alemannischen Grabe bei Tuttlingen im Schwarzwalde in den Armen eines mit Schwert und Bogen bewaffneten Kriegers gefunden wurde. Die Ab-

bildung eines die »Chrotta« oder auch »crouth trithant« Spielenden zeigt uns ein Manuskript des 11. Jahrhunderts der Abtei von St. Martial Limoges. (Hier ist allerdings der König David mit einer »Chrotta« in den Händen dargestellt.)

Es tritt wohl die Frage an uns heran: Ist es möglich, noch eine Vorstellung von der Art und Weise zu gewinnen, in welcher alle jene Sänger ihre Verse durch musikalische Unterlage hoben?

Wohl ist dies schwer zu sagen, wenn der Ton bereits verklungen ist. Nur durch Analogie sind wir imstande, wenigstens zu einer befriedigenden Hypothese zu gelangen, da das Leben von Leuten und Völkern, welche sich mehr oder weniger im gleichen gesellschaftlichen Zustande befinden, uns ein schätzbares Hilfsmittel bietet, zur Auffindung dessen, wozu uns positive Materialien fehlen.



No. 5.
Crouth trithant (d. h. Crouth mit 3 Saiten).
Entnommen einem Manuskript des 11. Jahrhunderts der Abtei v. St. Martial Limoges.

Welche Feste wurden bei den alten Germanen hauptsächlich mit Musik und Tanz gefeiert?

Das Julfest, sowie die Sommer- und Herbstfeste. (Pfingstfeier und Kirmefs.) Das Julfest, das Fest der Rückkehr der allbelebenden Sonne, dauerte zwölf Tage; in der Methalle standen lange, hölzerne Tische mit Bänken zu beiden Seiten, auf denen die Gäste nach einer gewissen Rangordnung safsen und schmausten. Jeder Schmaus begann mit einem Loblied auf Fro oder einen anderen Gott und mit dem Minnetrunk, d. h. mit dem Opfertrunke, indem man zum Andenken und zur Verehrung des Gottes unter Lobsprüchen das Trinkhorn leerte. Aus dieser Gewohnheit ist unser

Toastieren und Zutrinken geworden. (Siehe Prof. Friedr. Körners »Deutsche Götter- und Heldensagen«.)

Wie heifsen die ältesten Liedüberreste aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert?

Wie bereits bemerkt, ist das, was kurz vor dieser Zeit an Volkspoesien und Volksweisen existierte, völlig ungekannt und wohl auch nur sehr wenig gewesen.

Aus dem 7. Jahrhundert: Ein Gesang auf dem Sieg Clothars II. (584—628) über die Sachsen. (De Clotario est canere, rege Francorum etc.)

Aus dem 8. Jahrhundert: Bruchstücke des alten, stabgereimten niedersächsischen Volksliedes vom Zweikampfe zwischen Hiltibrant und seinem Sohne Hadhubrant. (Diesem Liede begegnen wir noch einmal im 13. Jahrhundert, wo es als Volksgesang bekannt ist; es ist in hochdeutscher Sprache das älteste und vollständig bewahrte Volkslied über die germanische Heldensage.)

Aus dem 9. Jahrhundert: 1. Ein Gesang auf die Schlacht von Fontenay (842). 2. Das Ludwigslied, gesungen zur Verherrlichung des westfränkischen Königs Ludwig III. (Enkel Karls des Kahlen), als er über die Normannen 882 bei Saucourt in der Normandie siegte:

Einen Kuning weifs ich / heifset Herr Ludwig
Der gerne Gott dienet / weil ers ihm lohnet u. s. w.

Der Autor dieses Liedes ist unbekannt; nach einigen soll der Mönch Hucbald der Dichter und Komponist desselben gewesen sein. Übrigens ist das Ludwigslied aufser dem Hildebrandslied das erste Lied in deutscher Sprache.

Was wird von Karl dem Grofsen und aus seiner Zeit über Volksgesang berichtet?

Einhard berichtet im »Leben Karls des Grofsen«, Kap. 24: »Gewöhnlich hörte er (Karl der Grofse) bei der Tafel etwas Musik oder einen Vorleser, der ihm Sagen und Thaten der Alten vortragen mufste.« Kap. 29: »Ebenso liefs er die alten Lieder, die von den Kriegsthaten der früheren Könige handelten, aufschreiben und so der Nachwelt erhalten.« —

Aus der Zeit Karls des Grofsen wird von Lob- und Ehrenliedern, Liebes- und Spottgesängen, sowie von Teufelsliedern, die auf den Gräbern der Verstorbenen gesungen werden, berichtet.

791 schreibt der Schriftsteller und Gelehrte Alkuin, der aus dem Auslande von Karl dem Grofsen an eine von diesem gegründete Klosterschule berufen worden war, in einem Briefe von Histrionen, Mimen und Tänzern und sagt: »Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, der weifs gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt«.

836 eifert Agobard, Erzbischof von Lyon, gegen jene »Leute, welche den umherziehenden Musikanten stets zu essen und zu trinken geben, während sie die Armen der Kirche vergessen zu speisen«.

Wer waren diejenigen, welche hauptsächlich die Überlieferung alter Lieder und Gesänge im Volke festhielten?

Die fahrenden Spielleute und fahrenden Sänger; sie trieben Gesang und Spiel auf Instrumenten aller Art jener Zeit, und ebenso Tanz als Profession. Diese fahrenden und umherirrenden Spielleute, welche von der Kirche in den Bann gethan waren, der erst im späteren Mittelalter aufgehoben wurde, waren bei allen Volksbelustigungen zugegen und teilten dem Volke manchen alten Gesang mit, der dem Inhalte nach wohl der altgermanischen Volkssage entnommen war.

Wie hiefs das Musikinstrument, welches bei den alten Germanen hauptsächlich gebräuchlich war, und welches zur Begleitung ihrer Gesänge diente?

Die Harfe; dieselbe trug auch die Namen »Freudenholz« oder »Freudenbaum«.

Welches Streichinstrument kam im 8. Jahrhundert ins Abendland?

Die Geige oder Viola.

Welches Volk führte die Geige ins Abendland ein?

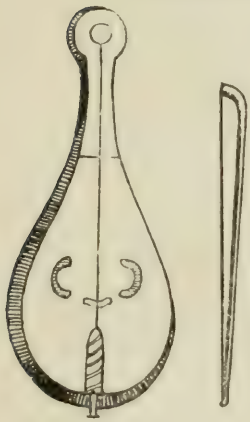
Das Volk der Mauren oder Araber, nachdem letztere sich unter Tarik 711 in Spanien festgesetzt hatten, beim Weiter-

No. 6. Arabischer Rebekspieler.

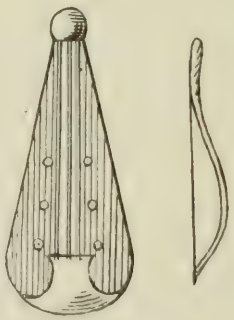
vordringen nach Westen aber durch Karl Martell 732 in der Schlacht bei Poitiers abgewiesen wurden. Als sich ein friedlicher Verkehr der Völker des Abendlandes (der Spanier, Italiener und der Völker des Frankenreiches) mit den Arabern entwickelte, kam auch die Geige, welche bei den Arabern »Rebâb« oder auch »Rebek« hiefs, ins Abendland.

Dieselbe wurde zum Tanze benutzt und es entwickelte sich für dieselbe im romanischen auch ein dementsprechender Name: Vitula (von vitulus, das Kalb); vitulari hiefs tanzen (wie ein Kalb springen und hüpfen, sich lustig gebärden). Das Wort »Fiedel« ist ebenfalls von »vitula« abgeleitet, während das Wort »Geige« (nach Grimm) vom altnordischen zittern, vibrieren stammen soll. Die Umwandlung des Wortes »vitula« in »viola«

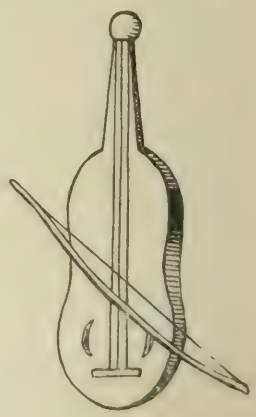
Bogeninstrumente des 9., 10. und 13. Jahrhunderts.



No. 7.
Abbildung eines Rebeks, welches Abt Gerbert giebt.
Einem Manuskripte des 9. Jahrhunderts entnommen.



No. 8.
Abbildung eines Rebeks.
Aus Notkers Psalmenbuche (10. Jahrhundert)



No. 9.
Abbildung einer Geige (Rebek).
Entnommen den Miniaturen einer Pariser Handschrift (13. Jahrh.)

geschah allmählich, zuerst in »viútla«, sodann in »viúla«, bis endlich »vióla« daraus wurde.

Die älteste Abbildung ein Rebeks oder einer Geige wurde vom Abt Gerbert einem Manuskripte des 9. Jahrhunderts entnommen. Das Instrument hat nur eine Saite, die halbmondförmigen Schalllöcher, die auf orientalischen Ursprung hindeuten, sind in den Resonanzboden eingeschnitten und die Saite liegt auf dem Stege auf. Auch Notkers Psalmenbuch weist ein geigenartiges Instrument mit drei Saiten auf.

Eine Abbildung, entnommen einer Grabplatte des Schweriner Domes, zeigt einen Rebek- oder Geigespielenden Engel im Weinlaub sitzend. Die Grabplatte stammt aus dem 14. Jahrhundert.

No. 10. Rebekspielender Engel.
Von einer Grabplatte des Schweriner Domes aus dem 14. Jahrhundert.

Die Quellen, welche für die Existenz eines Streichinstrumentes im frühen sowie späteren Mittelalter fliefsen, könnten noch in Bezug auf bildliche Darstellungen um viele vermehrt werden.

Von Schriftquellen, die von Bestehen eines Streichinstrumentes Kunde geben, seien hier zwei, und zwar die eine aus dem deutschen Nationalepos, dem Nibelungenliede, und die andere aus der Braunschweiger Stadtchronik (Chronicum picturatum Brunsuicense) gegeben.

Die schöne und edle Gestalt des Spielmanns Volker von Alzey im deutschen Nationalepos, dem Nibelungenliede, dessen Gestaltung, wie dasselbe uns heute vorliegt, wohl in den Anfang des 13. Jahrhunderts fällt, giebt uns Zeugnis von der Ausübung des Geigenspieles. Die hierauf bezüglichen Verse lauten:

Und Gunther sprach: Freund Hagen, Töne klingen
Herüber von dem Spielmann durch den Saal,
Die durch der Hunnen Mark und Beine dringen,
Sein Fiedelbogen ist von rotem Stahl,« u. s. w.

O König sieh', was spielt er schöne Weisen!
Wohl sind sie deines Gold und Lohnes wert!
Sein Fiedelbogen dringt durch Stahl und Eisen,
Wenn er auf Helm und Schilde niederfährt.
Noch keinen Spielmann hab' ich je gesehen,
So durch sein Spiel begeistert vor mir stehen.«

In der Braunschweiger Stadtchronik vom Jahre 1203 findet sich folgende Stelle:

In dissem Jahre geschah ein Wunderteken by Stendal in dem Dorpe geheten Ossemer, dar sat der Parner des Mitwerkens in den Pinxte und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam en Donreschlach, und schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn.«

Soweit die ältesten Nachrichten über die Geige, welche durch die Araber im 8. Jahrhundert aus Asien über Spanien ins Abendland importiert wurde.

b) Die Musikentwicklung, hervorgerufen durch die Kreuzzüge.

(Epoche des ritterlichen Minnesanges.)

In welches geschichtliche Zeitalter fällt vornehmlich die Epoche des ritterlichen Minnesanges?

In das Zeitalter der Kreuzzüge.

Wo überall erblühte der sogenannte Minnesang?

a) Auf romanischem Boden (Frankreich, Italien und Spanien).
b) Auf deutschem Boden.

Welchen Zeitabschnitt umfafst die Epoche des ritterlichen Minnesanges?

Die Zeit vom 11. bis zum 14. Jahrhundert.

Inneres Behagen an sinnlicher Schönheit, getragen auf den Schultern des Christentums, erwachte nach der Antike wohl zuerst wieder in dieser Epoche, die wir im Interesse der Musik behandeln wollen. Es ist die Zeit der Romantik, jene

Zeit, welche als Frühlingsbote des grofsen herrlichen Zeitalters der Renaissance gelten kann. Diejenige Zeit, die wir die romantische nennen, und die unsere Dichter am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts so gerne besangen: sie trägt keine Spuren antiken Lebens mehr in sich — sie ist eine wirkliche und wahre Blüte des Christentums. Wie wir sahen, begann eine durchaus neue Kultur mit dem Christentume, dessen Geist, dessen Wesen die reine selbst- und interesselose Liebe ist. Das erhabene und göttliche Vorbild dieser hochsittlichen Liebe in der Person des Stifters der christlichen Religion steht als Leuchte am Eingange einer ganz neuen Menschheits- und Kulturepoche. Durch die Einflüsse des Christentums erhält nun auch die menschliche Gesellschaft ein ganz anderes Aussehen gegenüber der im Altertume; besonders sehen wir eine Veränderung in der Stellung der Frau vor sich gehen. Während dieselbe im antiken Leben mehr Dienerin des Hauses, mehr eine Sklavin des Mannes war, so wird sie durch die Anschauungen des Christentums zum Mittelpunkt des seelischen Lebens im Hause, in der Familie sowie im gesellschaftlichen Leben erhoben. Ferner wird durch das Christentum die Ehe ein heiliger Bund, in welchem Mann und Frau gleiche Rechte erhalten. Nicht wie es bei den Völkern des Islams der Fall war und noch heute der Fall ist, dafs der Mann sich eine Frau durch Gold und Geld vom Vater erkaufte, war es bei den Völkern des heranblühenden Christentums Sitte, sondern werben mufste er um sie. Er that dies, indem er sich ihrer wert erwies durch Ausübung echter Mannestugenden, wie Ehre, Treue und Heldenmut im Kampfe wider die Feinde des Vaterlandes und des Christentums.

Jene Epoche, in welcher ein hochedler Zug der Gesinnungen in den Gemütern der Edlen wehte, fällt in die Zeit vom 11. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Es galt als höchster Lebenszweck, gleichwie Christus unter Hintenansetzung aller Besitztümer, mit Aufopferung aller Kräfte und Fähigkeiten segensreich für alles Wahre und Gute zu wirken, insbesondere für die heilige Sache des Vaterlandes und des Christentums. Es galt die Stätten aufzusuchen, wo Christus gewandelt, gelebt und gelitten hatte, wo er am Kreuze gestorben war und woselbst seine Gebeine zur Ruhe bestattet wurden. Das Grab Christi aufzusuchen, und diese dem Christen teure und heilige

Stätte der ihrer nicht würdig erachteten Islamiten und Sarazenen zu entreifsen, rief eine mächtige Bewegung in der damaligen Zeit hervor. Nach Jerusalem ins heilige Land! So hiefs die Parole, durch welche die Kreuzzüge eröffnet wurden. Sie bilden die Hauptgrundlagen zu jenem Ritterleben, welches jetzt erblüht, reich geschmückt an Mannestugenden, Religiosität, die in Thaten der Nächstenliebe ihren Ausdruck fanden, ferner geziert durch schöne und würdige Auffassung von Ehre und Treue, sowie von Sinn und Gefühl für echte und edle Weiblichkeit.

All diese Empfindungen erhielten nun Ausdruck durch Wort und Ton, und das ist es, was uns speziell an der Epoche des ritterlichen Minnesanges interessiert.

Wie hiefs man in den verschiedenen Ländern Europas jene ritterlichen Dichter und Sänger?

In Südfrankreich, in der Provence, an dem linken Ufer der Loire, wo schon im 11. Jahrhundert Kultur und Sprache sehr weit entwickelt waren: »Trobais« (provenç.) und »Troubadour« (von trobaires, dem späteren trouver, finden, erfinden). In Nordfrankreich war der Name »Trouvères« gebräuchlich. In Spanien hiefsen jene ritterlichen Sänger »Trobadores«, in Italien »Trovatore«. In Deutschland: »Minnesänger«.

Was ist an charakteristischen Eigentümlichkeiten bei den Minnesängern zu merken?

Herrschte auf dem Gebiete der Kirchenmusik bei den romanischen und germanischen Völkern ein Stil, der ein universelles Gepräge trug durch das ein für allemal gültige Antiphonar des Gregor, so brachten nun gerade die lyrischen Ergüsse der Minnesangsperiode das subjektive und individuelle Empfinden des betreffenden Sängers und Dichters zum Austrag. Die Erfindung solcher Gesänge stand nur ritterlichen und adeligen Herren zu, während die Ausübung, besonders bei den Troubadours in Frankreich, die sogenannten ménétriers, romanciers oder trouveurs bastards besorgten. Nicht immer war dies bei den deutschen Minnesängern der Fall, obwohl es auch bei ihnen vorkam, dafs nicht jeder die Fähigkeit des Selbstvortrages seiner Lieder

besafs. Im Falle der Unfähigkeit im Selbstvortrage oder unkundig im Spiele einer jener begleitenden Instrumente, nahm sich der Minnesänger einen jener »fahrenden Musikanten« in Lohn und Sold, und dieser begleitete sodann auf seinem Instrumente die Weisen seines Herrn, war auch nicht selten der Schildknappe desselben.

Welche Arten von lyrischen Liedern finden sich bei den Minnesängern?

Die Sirventes (Dienst- oder Huldigungslieder), Planh (Klagelied), Tenzone oder Streitlied, welch letzteres bei stattfindenden Gesangswettstreiten, cours d'amours et corte d'amore oder Sängerkriege genannt, an welchen Damen das Urteil fällten, den Mittelpunkt bildete. Ferner: Chanson redonda (die Runde, d. h. ein Lied, bei welchem stets der letzte Vers der voraufgegangenen Strophe als erster der folgenden wiederkehrt und auch, wenn sie verkettet ist, sich die Verse der folgenden Strophe mit denen der voraufgehenden reimen). Ballade, Ballett (Tanzlied, Ringeltanzlied). Retrönsa (Lied mit Refrain), Canzone, Canzonetta, Chanson (Lieder von kleiner Strophenzahl, die, wie die Tenzone, meist dem Frauendienst geweiht waren), die serena (Abendlied, meist heiteren Inhaltes), die alba (Morgen- oder Tagelied, auch Morgenrotweise genannt, die meist von trauriger Stimmung beherrscht war.) Die meisten der lyrischen Lieder der Minnesangsepochen wurden gesungen und zur Begleitung eines oder mehrer Musikinstrumente vorgetragen.

Ein solches Tagelied vom Minnesänger Dietmar v. Aist (vor 1170) sei hier als Beispiel angeführt:

Schläfst du noch, mein Leben?
Es ist wohl Zeit, uns zu erheben;
Ein Vögelein so wohlgethan
Hebt auf den Lindenzweig zu singen an!

Ich schlief so sanft, dein Wecken
So eilig, ist mir, mein Kind, wie Schrecken.
Lieb' ohne Leid mag nimmer sein:
Was du gebietest, leist ich, Freundin mein!

Die Frau begann zu weinen:
Du reitest, läfsest mich alleine.
Wann kommst du wieder her zu mir?
Weh, mein Freund, nimmst du fort mit dir!

Dieses Lied wird als ein Vorläufer des sogenannten Wächterliedes, welches sich bei Wolfram von Eschenbach zuerst vorfindet, angesehen.

Wie heifsen hervorragende Troubadours Frankreichs?

Als ältest genannter Troubadour mufs von 1087—1127 Guillem von Poitiers bezeichnet werden. Als Beschützer und Förderer der Dichtkunst und des Gesanges werden die Grafen Berengar, die Herren von der Provence, genannt: 1167—1181 Raimon Berengar III.; 1196—1209 Alfons II.; 1209—1245 Raimon Berengar IV., sowie die Grafen von Toulouse. 1006 Raimon IV. von St. Gilles; 1148—1194 Raimon V. (Am Hofe des letzteren verkehrten Peire Rogier, Bernart von Ventadour und Peire Raimon von Toulouse); 1222—1249 Raimon VII. (bei diesem lebte Raimon von Miravel); 1169—1196 Richard Löwenherz (Graf von Poitou und später König von England, bekannt ist die Sage, welche berichtet, dafs sein Spielmann Blondel ihm das Leben rettete mit Hilfe einer von Beiden gemeinschaftlich verfafsten Weise). 1172—1204 Wilhelm III. von Montpellier; Barral, Vicegraf von Marseille; 1180 Wilhelm V. von Baux; 1169—1234 Robert Dauphin von Auvergne. Von Frauen sind zu erwähnen: Eleonore, Gattin Ludwigs VII. von Frankreich; Ermengarde, Vicegräfin von Narbonne 1143—1192.

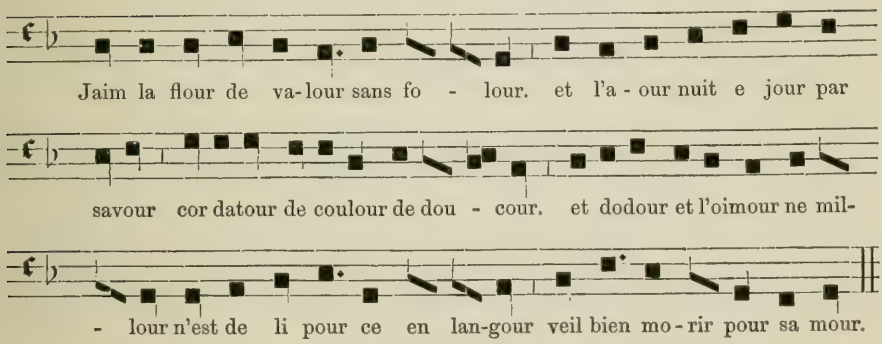
Wie heifsen die Namen der Troubadours aus der Blütezeit (1140—1250) des ritterlichen Sanges in Frankreich?

Bernart von Ventadour, Bertrand de Born, Arnaut. Daniel, Guirant de Borneil, Thibaut IV., König von Navarra (1201—1253), war Graf von Champagne, geboren und gestorben in Troyes, und war im Dienste der Königin Blanche, für welche er dichtete und sang. Thibaut zog mit Ludwig IX. in den Kreuzzug. Ferner sind zu erwähnen: Gaucelm Faidit, Adam de la Hâle, Guillaume de Machaut, Guirant von Calençon und Guirault von Cabreira. (Adam de la Hâle, auch le boiteux d'Arras genannt, wurde 1240 zu Arras geboren und war im Dienste des Grafen von Provence. Adam starb 1286 in Neapel. Guillaume de Machaut (auch Machau oder Machault genannt) war, wie Adam de la

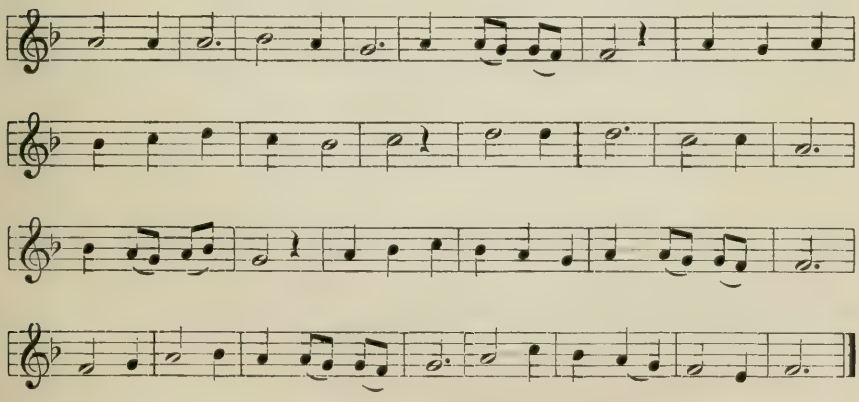
Hâle, mit der damals entstehenden Kunst des Kontrapunktes bekannt. Guillaume de Machaut, altfranzösischer Dichter und Musiker, war 1284 im Dorfe Machault in der Champagne geboren, 1301 im Dienste Johannas von Navarra, Gemahlin Philipps des Schönen von Frankreich, fungierte später als Geheimschreiber Karls V., und starb am Ende des 14. Jahrhunderts. Von Machaut sind aufser zwei dreistimmigen Motetten, Rondos und Balladen, sowie einer Krönungsmesse auf Karl V. ebenfalls ein Gedicht über die im 14. Jahrhundert gebräuchlichen Musikinstrumente überliefert. — Adam de la Hâle soll schon Liederspiele verfafst haben, von denen eines »Robin et Marion« heifst; er galt in Frankreich als Begründer der musik-dramatischen Kunst.

Chanson von Guillaume de Machaut.

(Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.)



Übersetzung in moderne Notation:



Wodurch sind die Troubadours Guirant von Calençon und Guirault von Cabreira bemerkenswert?

Der Troubadour Guirant von Calençon, der gleich Guirault von Cabreira eine Unterweisung für Spielleute verfafste, verlangte von einem tüchtigen Spielmanne die Ausübung von neun Instrumenten:

Ge sai juglere de Viole
Ge sai de Muse et de Frestele
Et de Harpe et de Chiffonie
De la Gigue, de l'Armonie
Et de Saltaire et en la Rote.

Welche Musikinstrumente befanden sich aufser denen bei Guirant von Calençon angegebenen in jener Epoche in Gebrauch?

Das Monochord, zu deutsch auch »Trumscheit« genannt, die Mandora (Schäferpfeife), die Sackpfeife, Flöte, das Horn, die Trompete, Posaune, Trommel und die Kastagnetten.

Wie sah es in Italien mit der höfischen Lyrik und mit dem höfischen Sange aus?

In Italien bildeten sich die Trovatore nach dem Beispiele der Provençalen, dichteten und sangen auch in provençalischer Sprache, da die damalige italienische Sprache noch eine ungefügige für die Poesie war.

Seit welcher Zeit gewann der provençalische Minnesang in Italien festen Boden?

Seit dem Anfange des 12. Jahrhunderts, als sich zwischen Frankreich und Italien ein reger Verkehr entwickelte, bei dem es denn auch nicht ausblieb, dafs provençalische Troubadours nach Italien kamen. Diese provençalischen Troubadours verherrlichten mit ihren Spielleuten die Feste der reichen Städte Florenz, Venedig, Genua, Padua u. a. m.

Wer ist unter den Fürsten Italiens besonders zu nennen, der Trovatore an seinem Hofe versammelte?

Graf Azzo VII. (1215—1264.)

Woher nahm Spanien den Einflufs des ritterlichen Minnesanges auf?

Aus der Provence.

Wie heifsen die Könige Spaniens, welche selbst Trobadores waren?

Alfons II., gest. 1196; Pedro II., gest. 1213; Pedro III., gest. 1285.

Welche Musikinstrumente waren zur Begleitung der Lieder der Minnesänger am gebräuchlichsten?

Harfe, Chitara, Psalter (saltaire) und Viole (Fiedel).

In welcher Notenschrift finden sich die Melodien der Minnesänger und Troubadours aufgezeichnet?

In der sogenannten Choralnotenschrift, in der nota quadrata.

Wo finden sich Belege für den Gebrauch von Musikinstrumenten jener Epoche?

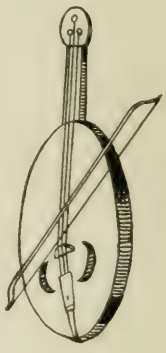
In zahlreichen Schriften und bildlichen Überresten. (Die bereits erwähnte Braunschweiger Chronik vom Jahre 1203, die Figur Volkers von Alzey im Nibelungenliede, welches im Anfange des 13. Jahrhunderts aufgeschrieben wurde, Gottfried von Strafsburgs »Tristan und Isolde«, in welchem es heifst, dafs Tristan Fiedel und Rotta erlernt habe u. a. m. Über die Besetzung eines Orchesters bei feierlichen Aufzügen, bei Turnieren u. s. w. giebt Ulrich von Lichtenstein in seinem »Frauendienst« Aufschlufs, indem er bei Gelegenheit des Neuburger Turnei (1228) zweier reitender »Posauner«, eines Flötenbläsers, der auch Pauke schlagen mufste und zweier Fiedler, die eine »fröhliche Reisenote« (Marsch) spielten, Erwähnung thut.

Wer waren die sogenannten »farenden Lüte« jener Zeit?

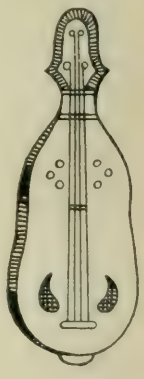
Spielleute und Sänger, die sich oft zahlreich im Gefolge der Kreuzfahrer befanden und glücklich heimgekehrt nach vielen Leiden, Entbehrungen und Abenteuern von Burg zu Burg, von Städtchen zu Städtchen, von Dorf zu Dorf zogen, um beim festlichen Turnier auf dem Burghöfen oder bei Gelegenheit von Volksfesten in Liedern unter Begleitung von

Musikinstrumenten die Wunderpracht des Orients und die Abenteuer der Helden der Kreuzzüge zu schildern. Sie sollen dabei auch nicht vergessen haben, in prahlerischer Weise ihre eigenen Erlebnisse und Thaten zu verherrlichen. Vielfach sollen sie durch ihr eitles Wesen zur Lockerung der höfischen Sitte beigetragen und auch einen nicht gerade günstigen Einflufs auf das Volk ausgeübt haben.

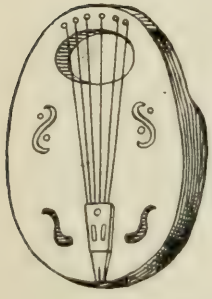
No. 11. Spielmann des 14. Jahrhunderts.



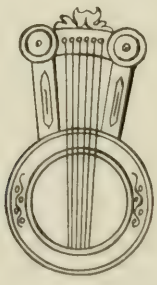
No. 12.



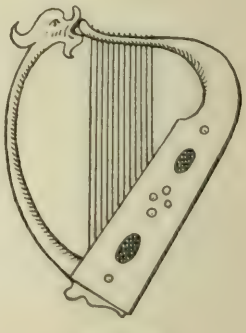
No. 13.



No. 14.



No. 15.

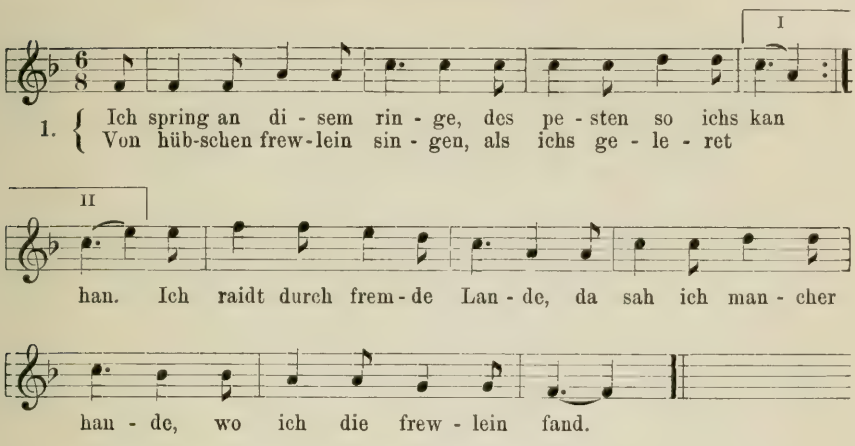


No. 16.

No. 12–16. Musikinstrumente der Minnesänger.

Lied eines fahrenden Sängers oder Spielmannes.

(Aus dem 14. Jahrhundert.)



2. Die frewelein von Franken
die sich ich alzeit gern,
Nach in sten mein gedanken,
sie geben süfsen kern.
Sie seind die feinsten dirnen;
wolt got, solt ich in zwirnen,
spinnen wolt ich lern.

3. Die frewelein von Swaben
die haben gulden har,
Sie dürfens frischlich wagen,
sie spinnen über jar;
Der in den flachs wil swingen,
der mufs sein nit geringe;
das sag ich euch fürwar.

4. Die frewelein vom Reine
die lob ich oft und dick:
Sie sind hübsch und feine,
und geben freuntlich blick.
Sie künnen seiden spinnen,
die newen liedlein singen,
und seind der lieb ein strick.

5. Die frewelein von Sachsen
die haben scheuren weit;
Darin do pofst man flachse
der in den scheuren leit.
Der in den flachs wil possen,
mufs haben ein flegel grofse,
dreschend zu aller zeit.

6. Die frewelein von Baiern
die künnen kochen wol;
Mit käsen und mit eiern
ir kuchen die sind vol.
Sie haben schöne pfannen
weiter dann die wannen
heifser dann ein kol.

7. Den frewlein sol man hofieren
alzeit und weil man mag,
Die zeit die kommet schiere
es wirt (?) sich alle tag.
Nun bin ich worden alte,
zum wein mufs ich mich halten
all dieweil ich vermag.

(Lochheimer Liederbuch No. 42), Schlufsbemerkung des Schreibers zu diesem Liede: »Do halt ichs auch mit. Agdorf. Ao. 60 (also 1460 geschrieben). Frater Judocus de Winfshofen.«

In welche drei Abschnitte zerfällt die Zeit des Minnesanges in deutschen Landen?

Der erste Abschnitt (bis 1190), der volkstümliches Gepräge hat, weist folgende Vertreter auf: Der von Kürenberg, Dietmar von Aist, der Spervogel, Meinloh und Severlingen.

Der zweite Abschnitt (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts), in welcher die höfische Lyrik in höchster Kunstform erblüht, weist folgende Vertreter auf: Heinrich von Veldecke, Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Reinmar der Alte, Hartmann von der Aue, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Strafsburg und Wolfram von Eschenbach.

Der dritte Abschnitt, der bereits den Übergang zum Meistersange bildet, weil der Inhalt der Dichtungen verflacht, weist folgende Vertreter auf: Nithart von Reuenthal (Vertreter volksmäfsiger Lyrik an den Höfen; der Inhalt seiner Lieder ist meistens dem Leben und Treiben der Bauern entnommen), Ulrich von Lichtenstein, Gottfried von Nefen, Reinmar von Zweter, Frauenlob, Marner und Konrad von Würzburg.

Welche beiden Männer sind am Ende des Mittelalters noch als Vertreter des Minnesanges zu verzeichnen?

Hugo von Montfort (um 1400) und Oswald von Wolkenstein, der letzte eigentliche Minnesänger, geb. 1367 auf der Trostburg im Grödener Thale in Südtirol, gest. 1445 auf seinem Stammsitze der Burg Hauenstein, deren Ruine jetzt eine Gedenktafel schmückt. (Die Sammlung von Oswald von Wolkensteins Liedern enthält 82 Lieder mit Noten von O. v. W. und aufserdem noch 16 Lieder von anderen. Die Handschrift befindet sich in Wien in der k. k. Hofbibliothek, Cod. 2777. Perg. Handschrift von 1425.)

Wodurch verfiel der Minnesang?

Durch den Verfall des Rittertums und des Ritterwesens; es geschah dies von oben herab durch die energische Ausbildung der monarchischen Gewalten, von unten herauf durch das aufkeimende und nach Ansehen, sowie nach Wohlstand ringende Bürgertum.

Wie war das lyrische Lied der Minnesangszeit beschaffen?

Natur und Kunst in harmonischem Vereine herrschen in der Wortpoesie der Minnesänger; ihre Lieder waren schon im Klange so musikalisch, dafs nur noch wenig eigentliche Musik dazu gehörte, sie zu vollkommenen Gebilden zu gestalten. Die Melodie bildete die Hauptsache des Musikalischen im Minneliede.

Wie war die Melodik des Minnegesangsliedes beschaffen?

Die Melodik des Minnegesangsliedes war in der Art des Volksliedes gehalten und hat als unmittelbarer Gefühlsausdruck zu gelten.

Welcher Art war die Begleitung des Minnegesangsliedes?

Die Begleitung des Minnegesangsliedes fand auf der Handharfe und Fiedel statt und zwar in der allereinfachsten Weise.

Welche interessante Beobachtungen gewähren uns die Lieder der Minnegesangsepoche?

1. Sie zeigen uns, wie die Dichter und Sänger jener Zeit die Welt in Poesie gestalteten, und welcher Art ihre dichterische und musikalische Anlage war. In ganz besonders hohem Grade war es diesen Männern eigen, die Welt — und zwar ihre Welt im poetischen Lichte zu sehen.
2. Sie zeigen uns unstreitigerweise, dafs die jeweilige Kultur Einflufs auf die Entwicklung der Poesie hat. (Die Minnesänger, obwohl am Anfange des Mittelalters stehend, trugen in ihrem Empfinden einen natürlichen Ausdruck zur Schau: Der Hauptreiz ihrer poetischen Erzeugnisse lag in dem subjektiven Gehalte derselben. Es tönt etwas Allgemein-Gültiges, etwas Ewig-Wahres aus ihren Gesängen heraus, das wir noch heute ebenso gut verstehen, als die es fühlten, denen sie ursprünglich galten. Der Minnesang war Volksgesang, weil die Minnesänger nicht vom Volksganzen abgelöst waren, sondern den Ausdruck der Volksseele bildeten.

Wie heifsen die berühmtesten Minnesänger in deutschen Landen, und welches sind die merkenswertesten Daten aus ihrem Leben?

Reinmar der Alte (auch Regimar oder Reimar geheifsen), war im Elsafs geboren, hielt sich am Hofe der Babenbergischen Herzöge in Wien auf, machte 1190 unter Herzog Leopold VI. den Kreuzzug mit. Von ihm: Klagelied auf den Tod Leopolds, 1194. Reinmar ist zweifellos die »Nachtigall von Hagenau«, deren Verlust Gottfried von Strafsburg in seinem »Tristan« beklagt.

Heinrich von Morungen, lebte am Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts; wahrscheinlich stammt er aus dem ritterlichen Geschlecht der Morungen, die ihre Burg am Flüfschen Mor bei Göttingen hatten.

Heinrich von Meifsen (Frauenlob, altdeutsch Vrouwenlop), geb. um 1260 in Meifsen, sang und dichtete an nord- und süddeutschen Höfen, und liefs sich 1311 oder 1312 in Mainz nieder, wo er als Begründer der ersten Meistersingerschule bezeichnet wird. Frauenlob starb in Mainz 1318, wo Frauen dieser Stadt seinen Leichnam in die Kirche getragen haben sollen. (1842 ist Frauenlob zu Mainz im Dome ein Denkmal gesetzt, nachdem der eigentliche Grabstein 1744 zertrümmerte.)

Hartmann von der Aue, geboren in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, hat wahrscheinlich seine Bildung im Kloster Reichenau erhalten und stammt wohl aus dem Geschlechte der Herren von Wespenspül, einem Kloster in Thurgau, welches dem Kloster Reichenau am Bodensee dienstpflichtig war. Das Kloster wird noch im Volksmunde »die Aue« genannt. Nach dem Tode seines Lehnsherrn, den Hartmann mehrfach in seinen Liedern beklagt, scheint er sich nach Franken gewendet zu haben. 1195 zog Hartmann, auf das Aufgebot Kaiser Heinrichs VI. hin, nach Palästina, von wo er zurückkehrte, denn Wolfram von Eschenbach bezeichnet Hartmann im »Parzival« noch als lebenden Sänger. Wahrscheinlich starb Hartmann von der Aue zwischen 1210 und 1220.

Wolfram von Eschenbach, stammte aus einem ritterlichen aber armen Geschlechte Bayerns aus Eschenbach bei Ansbach. In Eschenbach erinnert ein Denkmal an Wolfram, der sich im Dienste der Herren seiner Heimat, sowie der Herren von Wertheim, am Zusammenflufs der

Tauber und des Mains, befand. Später hielt sich Wolfram am Hofe des Landgrafen von Thüringen auf, der 1216 starb, kehrte in seine Heimat zurück, wo er 1220 aus dem Leben schied. (Schön zu nennen sind Wolframs Tage- und Wächterlieder, sowie unter seinen gröfseren epischen Dichtungen »Tschionatulander«, »Parzival« und »Willehalm«.

Heinrich von Ofterdingen, lebte am Anfange des 13. Jahrhunderts am Hofe des Herzogs Leopold von Österreich, sowie des Landgrafen Hermann von Thüringen. (Gesänge von ihm sind nicht erhalten geblieben.)

Heinrich von Veldecke (Veldegge), lebte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an den Höfen von Cleve und Thüringen. Gottfried von Strafsburg beklagt seinen Tod und Wolfram von Eschenbach heifst ihn seinen Meister. Sein Hauptwerk heifst »Eneit« und enthält manche lyrische Episoden.

Gottfried von Strafsburg, der von jener Stadt im Elsafs seinen Namen hat, lebte am Ende des 12. und Anfange des 13. Jahrhunderts. Gottfried soll dem bürgerlichen Stande angehört haben. Leider sind von ihm sehr wenig lyrische Gesänge erhalten geblieben. Gottfried starb, nachdem er zwei Drittel seines 1207 begonnen epischen Gedichtes »Tristan und Isolde« geschaffen hatte.

Um das Bild, welches wir von der Zeit des Minnesanges gewonnen haben, zu vervollständigen, wollen wir noch das Leben eines einzelnen Minnesängers etwas näher betrachten.

Wie sah dasselbe aus?

Wie haben wir uns den Minnesänger auf der Wanderschaft vorzustellen?

Von den vielen Minnesängern in deutschen Landen wollen wir Walther von der Vogelweide herausgreifen. In Würzburg schlofs sich sein liederreicher Mund auf ewig und im einstigen Kreuzgange vor der Pforte der Neumünsterkirche soll seine sterbliche Hülle die ewige Ruhe gefunden haben. Die Verse, welche die Platte seines Grabes geschmückt haben sollen, lesen wir jetzt auf einer Gedenktafel, die man dem

Andenken Walthers von der Vogelweide stiftete und aufsen an der Apsis des Neumünsters anbrachte. Die Verse lauten:

Pascua qui volucrum vivus, Walthere, fuisti,
Qui flos eloquii, qui Paladis os, obiisti!
Ergo quod aureolam probitas tua possit habere,
Qui legit hoc, dicat! Deus istius miserere.

In Simrockscher Übersetzung:

»Der Du die Vögel so gut, o Walther, zu weiden verstandest,
Blüte des Wohllaut einst, der Minerva Mund, Du entschwandest!
Dafs nun der himmlische Kranz Dir Redlichen werde beschieden,
Spreche doch, wer dies liest: ›Gott gönn' ihm den ewigen Frieden.‹

Das Bild der aus der Schale fressenden Vögel, welches über der Gedenktafel angebracht ist, hat Bezug auf Walthers letzten Willen, der nach der Sage dahinging, den Vöglein auf seinem Grabe Weizenkörner und Wasser zu geben. Mehr als vom Leben der übrigen Minnesänger wissen wir vom Leben Walthers von der Vogelweide, trotzdem uns Urkunden und geschichtliche Denkmale fast nichts von ihm berichten, denn aus seinen Liedern entrollt sich uns sein Leben, und er selbst setzte sich in seinen unsterblichen Gesängen ein Denkmal.

Geboren wurde Walther von der Vogelweide 1168 in Tirol bei Waidbruck (ein Ort im Eisakthale, am Eingange ins Grödener Thal gelegen). Seine Geburtsstätte, welche der »Vogelweider Hof« heifst, schmückt nach ihrer Entdeckung und Feststellung seit dem 3. Oktober 1874 eine Gedenktafel mit folgenden Worten Hugo von Trimbergs:

»Swer des vergaesz'
Der taet mir leide.«

Wie alle Minnesänger, so führte auch Walther ein Wanderleben. — Hoch zu Rofs, die Fiedel oder die Harfe auf dem Rücken, die Länder durchkreuzend, von Hof zu Hof, von Burg zu Burg wandernd. An Fürstenhöfen und vor Ritterburgen wurde Halt gemacht, eingekehrt und von Kaiser und Reich, von den Fürsten, von den Rittern und Frauen, von der Minne und dem Frühlinge »gesungen und gesagt«, wie es bei ihm selber heifst. Was das Wanderleben anbelangt, so berichtet Walther:

»Lande hab' ich viel gesehen,
Von der Elbe bis zum Rhein,
Vom Seineflufs zur Mur hab'
Alles ich gewahrt,
Vom Po bis zu der Trave
Ist bekannt mir Menschenart.

Um sein zwanzigstes Jahr herum verliefs Walther, der dem wenig begüterten Adel, dem Dienstadel angehörte, seine Heimat, um sich nach Wien zu wenden und dort »Singen und Sagen« zu lernen. Wir erfahren dies durch ein Klagelied, welches er sich selbst zum Troste singt:

Nun will ich auch den schneidigen Gesang mir wählen:
Wo ich vordem nur furchtsam bat, da will ich nun befehlen.
Ich seh' wohl, dafs man Herrengut und Weibergrufs
Gewaltiglich und ungestüm sich jetzt erwerben mufs.
Sing' ich höf'schen Sang, dann sie's dem Stollen klagen:
Da soll böser Zorn mich wohl nicht plagen?
Wenn sie denn Bosheit gerne wollen, mag ihr Rachen schlingen.
Sagen lernt ich doch zu Österreich und singen:
Dort zuerst mög' meine Klag' erklingen.
Find' ich bei Leopold Trost, will ich mit Zorn mich nicht mehr tragen.

An dem Hofe zu Wien verweilte damals der Minnesänger Reinmar der Alte, der einen nicht geringen Einflufs auf Walther von der Vogelweide gehabt hat. Seine Liebe und Verehrung zollt ihm Walther in zwei herrlichen und rührenden Gesängen, welche die Klage um Reinmars Hinscheiden zum Ausdrucke bringen. Dieselben lauten:

I.

O weh, dass weiser Sinn und Tugend,
Des Mannes Schönheit, seine Jugend
Sich nicht vererbt, wenn einst der Leib erstirbt!
Mit Recht beklagt der weise Mann,
Der den Verlust ermessen kann,
Dafs Reinmar, solche Kunst an dir verdirbt.
Darum sollst Lob du stets mit Recht geniefsen.
Weil dich's an keinem Tage wollt' verdriefsen,
Von Frauen schön zu singen und von guten Weibes Sitten,
Das sollen stets sie danken deiner Zungen.
Und hättest du nichts als das Lied gesungen:
»So wohl dir Weib, wie rein dein Nam'!« Du hättest dir so erstritten
Ihr Lob, dafs jede Frau dir ew'ge Gnade müfst' erbitten.

II.

Gewifs Reinmar, du schmerzest mich,
Vielmehr im Herzen, als ich dich,
Wenn du noch lebtest und ich wär' gestorben.
Ich will's bei meiner Treue sagen:
Dich selbst will wenig ich beklagen,
Ich klag' dafs deine edle Kunst verdorben.
Du konntest aller Welt die Freude mehren,
Wenn du dein Lied zum Guten wolltest kehren.
Mich schmerzet dein beredter Mund und dein viel süfser Sang,
Dafs er bei meinem Leben sollt' enteilen,
Dafs du nicht wolltest mehr auf Erden weilen!
Ich wäre gern mit dir enteilt: Mein Sang währt nicht mehr lang.
Mög's deiner Seele wohl ergeh'n und deine Zung' hab' Dank!

In jener Zeit, die Walther von der Vogelweide am Hofe der Babenbergischen Herzöge in Wien verweilte, dichtete und sang er seine herrlichsten Lieder — jene wundervollen Frühlings-, Tag- und Wächterlieder.

Als der Beschützer der Muse Walthers — der Herzog Friedrich der Katholische — am 8. April 1198 in Palästina starb, war für Walther kein Bleibens mehr an diesem Hofe. Es trieb ihn fort, und wir erblicken ihn schon im selbigen Jahre in Mainz, woselbst er am 8. September der Krönung Philipps von Schwaben — des Sohnes Kaiser Friedrichs I. — zum deutschen Kaiser beiwohnte. Philipp nahm sich Walthers an und neuer Lebensmut, der unserm Sänger abhanden gekommen war, beseelte ihn wieder. Seinen Empfindungen hierüber verleiht er in folgendem Liede Ausdruck:

Als Friedrich von Österreich solch' Heil erwarb,
Dafs an der Seele er genas, sein Leib verdarb,
Da senkt er meine Kranichtritte nieder;
Da ging ich schleichend wie ein Pfau; wohin ich ging,
Das Haupt mir nieder fast bis auf die Kniee hing.
Nun aber will ich's fröhlich heben wieder:
Ich bin zu warmem Herd gekommen,
Das Reich, die Krone hat sich meiner angenommen.
Wohlauf! wer tanzen will nach meiner Geigen!
Da meine Not mich nun verlassen,
So wird mein Fufs jetzt wieder festen Boden fassen,
Und ich kann auf zu hohem Mute steigen.

Kaiser Philipp fiel bekanntlich 1208 durch die Hand Ottos von Wittelsbach. Otto IV. wird allgemein als deutscher

Kaiser anerkannt. Auch diesem wendet sich Walther zu, aber, wie es scheint, mit wenig Hingabe. Zwischen 1214 und 1215 wandte sich Walther von der Vogelweide Friedrich II., Sohn Heinrichs VI., zu, der vom Papst Innocenz III. seit

No. 17. Walther von der Vogelweide.

1212 als Gegenkönig aufgestellt war. Dieser Fürst war es nun, der unserm dem Wanderleben müden Sänger ein Reichslehen bei Würzburg verliehen und ihm sein Mündel, den späteren Heinrich VII., zum Erziehen anvertraut haben soll. 1228 folgte Walther seinem Herrn nach Palästina in den Kreuzzug (5. Kreuzzug) und starb 1230 nach der Rückkehr aus dem heiligen Lande in Würzburg, der Hauptstadt des Frankenlandes.

Erwähnt sei noch, dafs auch Walther an dem Sängerkriege auf der Wartburg 1207 am Hofe des damaligen Landgrafen von Thüringen teilnahm. Walthers langjähriges Verhältnis zum Landgrafen von Thüringen hörte auf, als dieser 1211 dem Kaiser untreu wurde.

Als politischer und patriotischer Sänger steht Walther von der Vogelweide unter all seinen zeitgenössischen Sängern obenan, auch als Sänger des Frühlings und der Liebe mufs er als einer der ersten aller Zeiten gelten. Dafs Walther auch von seinen Zeitgenossen geschätzt wurde, beweist das Lob, welches Gottfried von Strafsburg, selbst einer der hervorragendsten Minnesänger, ihm in seinem »Tristan« (V. 4971 ff.) zollt, als er den Tod der »Nachtigall von Hagenau« beklagt:

Da nun die Welt sie nicht mehr hat,
So gebt uns irgend einen Rat:
(Wer's thäte, wäre selig gar)
Wer leitet nun die liebe Schar?
Wer weiset dies Gesinde?
Ich hoff', dafs ich sie finde,
Die nun das Banner führen soll:
Ihre Meisterin, die kann es wohl,
Die von der Vogelweide.
Hei, wie die über Haide
Mit hoher Stimme klinget,
Wie wunderbar sie singet!
Wie fein sie organieret,
Ihr Singen wandelieret.

Auch die Zeit des Meistersanges kannte Walther und wahrte sein Andenken in ehrenvoller Weise, bis es mit dem Untergange des deutschen Meistersanges auch schwand und erst im 18. Jahrhundert von neuem erwachte.

Wenn wir Walther von der Vogelweide mit seinen zeitgenössischen Sängern vergleichen, so war er der vielseitigst Geartete. Nicht von Frühling und Liebe ausschliefslich sang er, obwohl er die herrlichsten Schätze auf diesem Gebiete der Poesie hinterliefs, sondern er besang das Leben seiner Zeit nach allen Richtungen. Er sang von unserm Vaterlande, von deutscher Zucht und deutscher Sitte; er tadelte, lobte und klagte, wo es ihm nötig erschien. So klagt er bitter über den Verfall der Kunst des Gesanges. Gleichwie sich Walther nur als echter deutscher Patriot zeigt, so er-

scheint er uns auch als wahrhaft gläubiger Christ. Rührend für uns sind die Lieder, die das Wohl und Wehe seiner persönlichen Verhältnisse zum Ausdrucke bringen. Eines dieser Lieder zogen wir schon in Betracht; es war jenes, in welchem Walther uns seine Trauer und sein Bangen über die Sorge schildert, die ihm die Zukunft macht, als sein Gönner, der Herzog Friedrich, gestorben war. Wie beglückt sehen wir ihn aber wieder aufatmen und neuen Lebensmut fassen, als der deutsche Kaiser sich seiner annahm.

Weitere Lieder, aus denen wir etwas von seinen persönlichen Verhältnissen ersehen, sind die, in denen er uns von seinem ihm vom Kaiser geschenkten Lehen singt und sagt. Wohl erfreut über den Besitz desselben, bemerkt er doch, dafs es zu klein sei, und nicht genüge, um etwas zu erübrigen. Gar rührend ist es, wie Walther in seinem Liede an König Friedrich die Bitte richtet, ihm die Sehnsucht nach einem eigenen Herde zu stillen:

Ihr Vogt von Rom, Apuliens König, habt Erbarmen
Mit mir, dem trotz des reichen Sanges also Armen.
Gern möcht' ich, wenn es könnte sein, am eignen Herd erwarmen.
Dann wollt' ich singen von den Vögelein, den kleinen,
Von bunten Blumen und der Haide, wie ich sonsten sang.
Welch schönes Weib mir dann gäb ihren Habedank,
Der liefs ich Rosen, Lilien schön auf ihren Wänglein scheinen u. s. w.

Über das Ansehen, in welches Walther durch die Verleihung jenes Lehengutes in der Nähe von Würzburg kam, heifst es wörtlich bei ihm:

Die Nachbarn schau'n mich jetzt mit andern Augen an,
Sie sehen nicht den Popanz mehr in mir, wie sonst sie thaten,
Ich lebte arm zu lange, ohne meinen Dank u. s. w.

Was Walther in seinen Liedern im allgemeinen von äufseren Lebensverhältnissen, die ihn angehen, erwähnt, können wir auch auf die anderen Minnesänger übertragen.

Wenngleich aus edlem Blute entsprossen, waren sie doch meist arm; denn wir erfahren, dafs diese umherschweifenden ritterlichen Sänger ihren materiellen Lohn nicht allein in der Gastfreundschaft, sondern auch in Kleidern, die man ihnen schenkte, sehen mufsten. Zwei Lieder Walthers geben uns hiervon Kunde:

Ein Kleid euch Herrin, herrlich schmücket,
Das euch umgiebt, der reine Leib:
Nie hab' ich besseres Kleid erblickt,
Ihr seid ein wohlgekleidet Weib.
Sinn, Glück und Segen sind so wohl gestickt darin,
Getragenes Kleid konnt' nie mich freu'n,
Doch für mein Leben gern nähm' dieses ich u. s. w.

Ein anderes Mal singt Walther:

Ich hab' so oft von Kärnthen reiche Gab' empfangen,
Will er um ein Versehen denn mir zeigen gleich die Wangen?
Er wähnt vielleicht, ich zürne ihm? Ich denk' nicht d'ran!
Ihm ist gesch'n, wie noch geschieht so manchem milden Mann.
War es mir auch leid, so war's ihm noch viel leider
Da er mir versprochen neue Kleider u. s. w.

So sah es mit dem äufseren und inneren Leben des grofsen deutschen Minnesängers Walthers von der Vogelweide aus. Chroniken berichten uns nichts über dasselbe, aber aus seinen Liedern entrollt es sich uns in jugendlicher Frische und darf uns als Vorbild für das Leben der übrigen namhaften Minnesänger dienen.

Soviel von der aufserkirchlichen Musikausübung einer Zeit, in welcher die Kunstmusik als junges blühendes Reis dem Schofse der Kirche bereits entwachsen war. Hier gelehrte Männer, »tiefsinnig grübelnd, in den Spuren Hucbalds, Guidos und Frankos von Köln wandelnd«, dort das ungebundene frischpulsierende Leben der Troubadours und Minnesänger mit ihren Spielleuten, deren Weisen unbekümmert um die authentischen Tonarten, ihrem augenblicklichen Empfindungsleben entsprossen. Hier Spekulation grammatischer Theoretiker, dort lebendiges Leben. Wir sehen: die Kultur spezialisiert in der Kunst. Im Zeitalter der Kreuzzüge waren alle Bedingungen vorhanden, um das lyrische Lied hervorzubringen. Die Lieder dieser Zeit schildern uns die Seelenstimmungen, die Seelenzustände der damaligen wandernden Sänger. Aus der Vereinigung von Wortlyrik und Musik entstand das Lied der Minnesangszeit, der Unmittelbarkeit des Empfindens volkstümlicher Kraft und Frische eigen war. Obwohl es an die religiösen Gesänge anklang, gaben doch die Lebensfrische und Leidenschaft als moderne Elemente, sowie Verkettung mit dem volkstümlichen Idiome dem Minnesangslied ein wesentlich an-

deres Gepräge als den kirchlichen Gesängen jener Zeit, in der die Musikentwicklung vorwiegend eine geistliche war. Welch ein Gegensatz! Dort die Kirche mit ihren ernsten Hallen und dem dogmatischen Gepräge in allem, was mit ihr zusammenhing, hier auf steilen Felsen in luftiger Höhe schwebende Ritterburgen mit all dem lustigen und festlichen Treiben, welches im Burghofe und im Rittersaale stattfand.

Aus all den Liedern, welche uns aus der Minnesangsepoche erhalten blieben, ersehen wir, wie alle Lebensäufserungen jener Zeit ihren Ausdruck in Wort und Weise erhielten. Das Hauptthema der Gesänge des romantischen Zeitalters bleibt jedoch immer das eine — der Liebe Lust und Leid. Das Ende des 14. Jahrhunderts war auch das Ende der Blütezeit der Gesänge der Troubadours und Minnesänger. Mit ihnen wurde eine herrliche Zeit, reich an Fülle frischsprudelnder überströmender Lebenskraft zu Grabe getragen.

Das auf Seite 104/5 folgende Beispiel der Aufschrift von Liedern der Minnesängerzeit ist entnommen der Jenaer Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe in Lichtdruck (Phototypie), 266 Seiten gr. Fol. (60×42 cm), auf 131 Blättern nebst paläographischem Text von Dr. K. K. Müller. Verlag von Fr. Strobel, Jena 1896.

Die Handschrift deutscher Minnesängerlieder mit den Singweisen entstammt wahrscheinlich dem Anfange des 14. Jahrhunderts, wurde wahrscheinlich für einen thüringischen Fürsten hergestellt und seit 1548 in der Universitätsbibliothek zu Jena aufbewahrt. Sie ist für die Kenntnisnahme des mittelalterlichen Minnesanges unumgänglich notwendig. Was sie vor der Manessischen (Heidelberger) Handschrift deutscher Minnesängerlieder auszeichnet, ist nicht nur das stolze und imposante Format, sondern die Hinzufügung der Musiknoten, welche bestätigen, dafs jedes Lied in damaliger Zeit gesungen wurde.

---

c) Geistliche und weltliche Schaustücke des Mittelalters mit Musik.

(Passionen, Mysterien, Legenden, Moralitäten, Teufelsspiele u. a. m.)

Um welche Zeit zog die Geistlichkeit der christlichen Kirche zur gröfseren sinnlichen Veranschaulichung biblisch-geschichtliche Vorgänge in ihren religiösen Kultus?

Um die Zeit des 10. und 11. Jahrhunderts. Im Mittelalter, als noch nicht einmal die Kunst des Holzplattendruckes,

geschweige denn die Buchdruckerkunst erfunden war, als es noch nicht einmal jene fliegenden Blätter mit plumpen Holzschnitten gab, welche die Geistlichkeit unter das Volk verteilte und verkaufte, um demselben einen ungefähren Begriff von der heiligen Geschichte zu geben, und die man daher die Biblia Pauperum, die Bibel der Armen, nannte, mufste man der grofsen Menge, die ja ohnedem weitaus zum gröfsten Teile nicht lesen noch schreiben konnte, die biblische Geschichte auf eine andere Weise beibringen und veranschaulichen, nämlich durch dramatische Darstellungen. Die Erfahrung wies die Geistlichkeit bald darauf hin, dafs diese Art der Darstellung die leichtfafslichste und lehrreichste, die anschaulichste und überzeugendste sei.

Welchen Inhalt hatten die geistlichen Schaustücke des Mittelalters?

Die geistlichen Schaustücke des Mittelalters hatten als Inhalt die hervorragendsten Begebenheiten, welche im alten und neuen Testamente der Bibel erzählt sind, wie z. B. den ersten Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, die Sintflut und die Arche Noahs, die Geschichte von David und Goliath, den Lebensgang und insbesondere die Leidensgeschichte des Stifters der christlichen Religion (aus welcher sich eine kunstreichere und entwickeltere Art von geistlichen Tragödien, die sogenannten Passionsspiele, herausbildeten), oder Züge aus dem Leben der Heiligen und aus der heiligen Legende überhaupt. (Schon früher waren in England derartige Aufführungen aus der Legende der Heiligen, namentlich von den Wunderthaten derselben, volkstümlich geworden, wo man sie deshalb »Miracles« nannte; sie wurden von den Schülern der höheren geistlichen Schulen zum Besten eines Kirchenfonds und anderweitiger guter Zwecke aufgeführt. In Italien war der Name für die geistlichen Schauspiele »Azioni sacre«. In Frankreich nannte man diese Spiele »Mystères«, Mysterien, weil sie die Darstellungen des Lebens und der Wunder Jesu und der göttlichen Geheimnisse (Dreieinigkeit, unbefleckte Empfängnis Mariä u. s. w.) enthielten. In Deutschland, wo sie hauptsächlich um die Osterzeit üblich waren, hiefsen sie »Fastnachts- und Osterspiele«. In Spanien, wo man solche

geistliche Schaustücke dem Volke an allen hohen Kirchenfesten, und Feiertagen vorführte, hiefsen sie »Autos sacramentales«, und es haben später bekanntlich die gröfsten dramatischen Dichter der iberischen Halbinsel, Calderon, de la Barca und Lope de Vega, ihr Bestes gethan, um solche geistliche Schauspiele von vollendeterer Kunstform und tief ergreifender Handlung zu dichten. — Die Moralitäten waren Darstellungen aus der biblischen Geschichte, deren Zweck es auf die Erzeugung einer höheren Moral in der grofsen Masse abgesehen hatte, dieselben wurden hauptsächlich von der »Confrèrie de la Bazoche« in Paris ausgebildet. Die Bazochisten sind es, welche die Moralitäten oder sogenannte Schuldramen, welche wesentlich theologische und moralische Zwecke verfolgten, ins Leben riefen.

Wie weit reicht der Ursprung der Darstellung geistlicher Geschichten im Mittelalter zurück?

Der Ursprung der Darstellung geistlicher und biblischer Geschichten reicht sicher bis auf die Zeit der Kreuzzüge zurück; denn als die Kreuzfahrer aus dem Abendlande nach Palästina zogen, um das Grab des Erlösers zu befreien, durchzogen sie die Städte auf ihrem Wege, unter Absingung einfacher geistlicher Lieder, welche die Leidensgeschichte Christi schilderten, und liefsen dabei grofse Tafeln sehen, auf welchen die Hauptmomente der Passion des Stifters der christlichen Religion abgebildet waren; später stellten sie diese Hauptmomente in roher Weise pantomimisch und dramatisch dar, zu Nutz und Frommen des neugierigen, schaulustigen Publikums. (Aus einem Erlasse des Papstes Innocenz III., 1210, ist ersichtlich, dafs sich bei solchen Schaustellungen auch Geistliche, Chorknaben und Kleriker beteiligten. (Es wird in diesem päpstlichen Erlasse von theatralischen Schaustellungen mit ungeheuren Larven oder Masken gesprochen, bei welchen selbst Priester mitwirkten und wobei unter den Zuschauern Geld gesammelt wurde, welches zum Besten des Krieges gegen die Ungläubigen bestimmt war.)

Wo fanden solche Schaustellungen statt, als sich die Kirche ihrer bemächtigt hatte?

An hohen Kirchenfesten fanden Vorstellungen biblischer Stücke statt — bald am Altarplatze in den Kirchen, bald in den Klosterhöfen, bald auch unter freiem Himmel auf grofsen Plätzen oder auf dem Marktplatze des betreffenden Ortes. (Die umliegenden Häuser mit ihren Galerien und Balkonen, sowie der freie Hofraum selbst gaben den natürlichen Zuschauerraum ab und demjenigen, der das erste geschlossene Bühnenhaus baute, schwebte diese Ureinrichtung gewifs vor.) Geistliche Schauspiele wurden auch an besuchten Wallfahrtsorten oder von Wallfahrern selbst auf der Wallfahrt im Mittelalter aufgeführt, wie dies die Geschichte von einer derartigen mit Gesang durchwobenen geistlichen Farce meldet, welche im Jahre 1380 beim Einzuge Karls VI. in Paris von Pilgern vor dem Könige ausgeführt und mit grofsem Beifall aufgenommen wurde. (Dieses Beispiel fand bald Nachahmung, und durch den Erfolg, Beifall und Geldverdienst aufgemuntert, thaten sich jene Pilger in Frankreich unter Leitung von Geistlichen zu einer frommen Brüderschaft zusammen und betrieben solche Darstellungen als Erwerb.)

Wie hiefsen die ersten Brüderschaften oder Vereinigungen auf dem Boden von Paris, welche geistliche Schaustücke aufführten?

Die 1398 gestiftete »Confrèrie de la Passion«, welche 1402 vom Könige bestätigt, im Théâtre de la trinité Aufführungen geistlicher Volksschauspiele geben zu dürfen, und die »Confrèrie de la Bazoche«. Letztere setzte sich meistenteils aus Pariser Clercs oder Gerichts- und Advokatenschreibern zusammen.

Wie hiefsen die ersten Brüderschaften oder Vereinigungen auf dem Boden von Rom, welche geistliche Schaustücke aufführten?

Die »Compagnia del Gonfalone«; dieselbe hatte im 13. Jahrhundert den Ort ihrer Aufführungen im Kolosseum. 1549 wurden die Spiele dieser Gesellschaft vom Papst Paul III. aufgehoben. — Gleichzeitig mit der »Compagnia del Gonfalone« in Rom existierte in Treviso die Gesellschaft der »Batuti«.

Sind von den mittelalterlichen geistlichen Volksschauspielen, zu welchen aufser der Leidensgeschichte Christi, die Geschichten der Jungfrau Maria, der Apostel, Märtyrer und die Legenden der Heiligen den Stoff gaben, noch einige in schriftlicher Überlieferung vorhanden?

Ja, z. B. ein französisches Passionsspiel (Mystère de la Passion) vom Jahre 1410, das noch ältere Spiel »Die Wunder der heiligen Katharina«, sowie das sehr beliebte Mysterium der Arche Noahs, welches zum Teile im französischen Texte noch vorhanden ist und die ganze mosaische Schöpfungsgeschichte enthält. Das geistliche Volksschauspiel von der »Arche Noah« bildete bis tief in das 16. Jahrhundert hinein gleichsam das Vorspiel zur eigentlichen Passion Christi.

Welcher Art waren diese geistlichen Volksschauspiele des Mittelalters?

Die geistlichen Volksschauspiele des Mittelalters waren meist lauter Dialoge mit Gesängen untermischt. Hatten diese Mysterien und Passionen anfänglich einen mehr kirchlichen Charakter, weil sie nur vom Kirchenpersonale (von Priestern und vom Sängerchore) auf dem Altarplatze zur Darstellung gebracht wurden, so hörte dieser Charakter auf zu sein, als im Verlaufe des Mittelalters solche geistliche Aufführungen in die Hände des Volkes und der Laien übergingen, welche die Schaustücke durch volkstümliche Elemente erweiterten, bis dieselben sehr bald eine Mischung von Ernstem, Komischem, Heiligem und Possenhaftem bildeten. Dem sinnlichen und derben Geschmacke des Volkes im Mittelalter gemäfs wurden sehr bald in diese geistlichen Spiele nicht nur Musik und Gesang, Aufzüge und Tänze hineingezogen, sondern auch das Niedrig- und Derb-Komische, welches wohl dem Gebildeten und Andächtigen ein Greuel war, aber diesen Stücken in den Augen der Menge erst die rechte Würze verlieh. Einige dieser geistlichen Spiele, welche in ihren Originaltexten noch auf uns gekommen sind, enthalten Zoten und Späfse der derbsten Art, welche aber dem Volke als unentbehrliche Attribute solcher Schaustücke galten. In den französischen Mysterien und geistlichen Schaustücken spielte sehr bald der Teufel eine grofse Rolle (Diableries oder Teufelsspiele), und in Deutschland mischte

sich der Hanswurst mit ein in die ernstheiligen Vorgänge. (Die Passionsbrüderschaften vermehrten sich und zogen bald auch über die Grenzen Frankreichs hinaus in die Nachbarländer. Es blieb nicht aus, dafs ihre Spiele aus dem Lateinischen und Französischen in andere Volkssprachen übersetzt wurden und sich allerorten derartige Brüderschaften bildeten, welche ebenfalls von Ort zu Ort zogen. Da sie ihre Bühne immer im fertigen Zustande bei sich hatten, setzten sie dieselbe auf Karren oder Räder und führten sie so mit sich herum. Diese Spielwagen, Pagiants oder Archen, waren häufig in drei Stockwerke geteilt, welche mit Teppichen behangen oder mit Malereien versehen, Himmel, Erde und Hölle darstellten und im untersten Raume noch die nötigen Ankleidezimmer enthielten.

Anfänglich lateinisch geschrieben, mischte sich sehr bald das Französische in die Dramen und zwar das Vulgär-Französische; dazu gesellten sich die komischen Elemente, die sich im geistlichen Drama immer mehr breit machten, so dafs es eigentlich diese Bezeichnung gar nicht mehr verdiente. Alle Verhältnisse wurden hineingezerrt, um den Beifall der breiten Volksschichten zu erringen: die Beziehungen des Volkes zur Kirche, sowie der Priester, die Verhältnisse der Herrschaft zu den Dienstboten, die Beziehungen der Nachbarn u. a. m. Schliefslich mufste auch noch der Teufel auf die Bühne gebracht werden, der alles ins Lächerliche zu ziehen hatte. Damit war allerdings das geistliche oder biblische Drama säkularisiert, d. h. aus den Händen der Geistlichkeit in profane Hände übergegangen und sein Todesurteil seitens der Kirche gesprochen, die im Verein mit der staatlichen Behörde im Jahre 1548 die Aufführung biblischer Stoffe verbot.

Fast unglaublich erscheinen die Auswüchse der geistlichen Dramen in Frankreich. Die Verfasser brachten in der Regel ein wahres Tohuwabohu von Handelnden oder Mitspielenden auf die Bühne: Gott, Vater, Christus, Maria und Joseph, Engel und Teufel, auch durften ein König, Volk, Knechte, Narren, Juden, Bettler und Diebe nicht fehlen. Hatte eine solche Zusammenstellung schon an sich etwas Komisches, ja sogar etwas Unwürdiges, so ergaben sich obendrein im Laufe der Handlung die seltsamsten Verhältnisse. Maria

Magdalena kauft z. B. die köstliche Salbe, mit der sie Christus zu salben gedenkt, bei einem Krämer, der sich als Marktschreier ärgster Art aufführt. Spielten Juden mit, die meistens mit stadtbekannten Namen belehnt waren, so wurden sie gewöhnlich beschimpft und gemifshandelt, zur grofsen Belustigung der rohen Menge. In der Einleitung einer solchen »Tragédie de la Passion« befinden sich Gott Vater und der Evangelist Matthäus allein auf der Scene. Beide führen z. B. folgenden Dialog:

»Mathieu!« — »Plaît — il Dieu?«
»Prends to épieu!« — »Prendrai — je aussi mon épée?«
»Qui, et suis moi en Galilée.«

Des weiteren kommt ein Engel auf die Bühne und redet Gott Vater folgendermafsen an:

»Père Eternel vous avez tort
Et devriez avoir vergogne!
Votre fils bien — aimé est mort
Et vous ronflez comme un ivorgne!«

Gott Vater:

»Il est mort? Foi d'homme de bien,
Diable m'emporte, qui en savais rien!« —

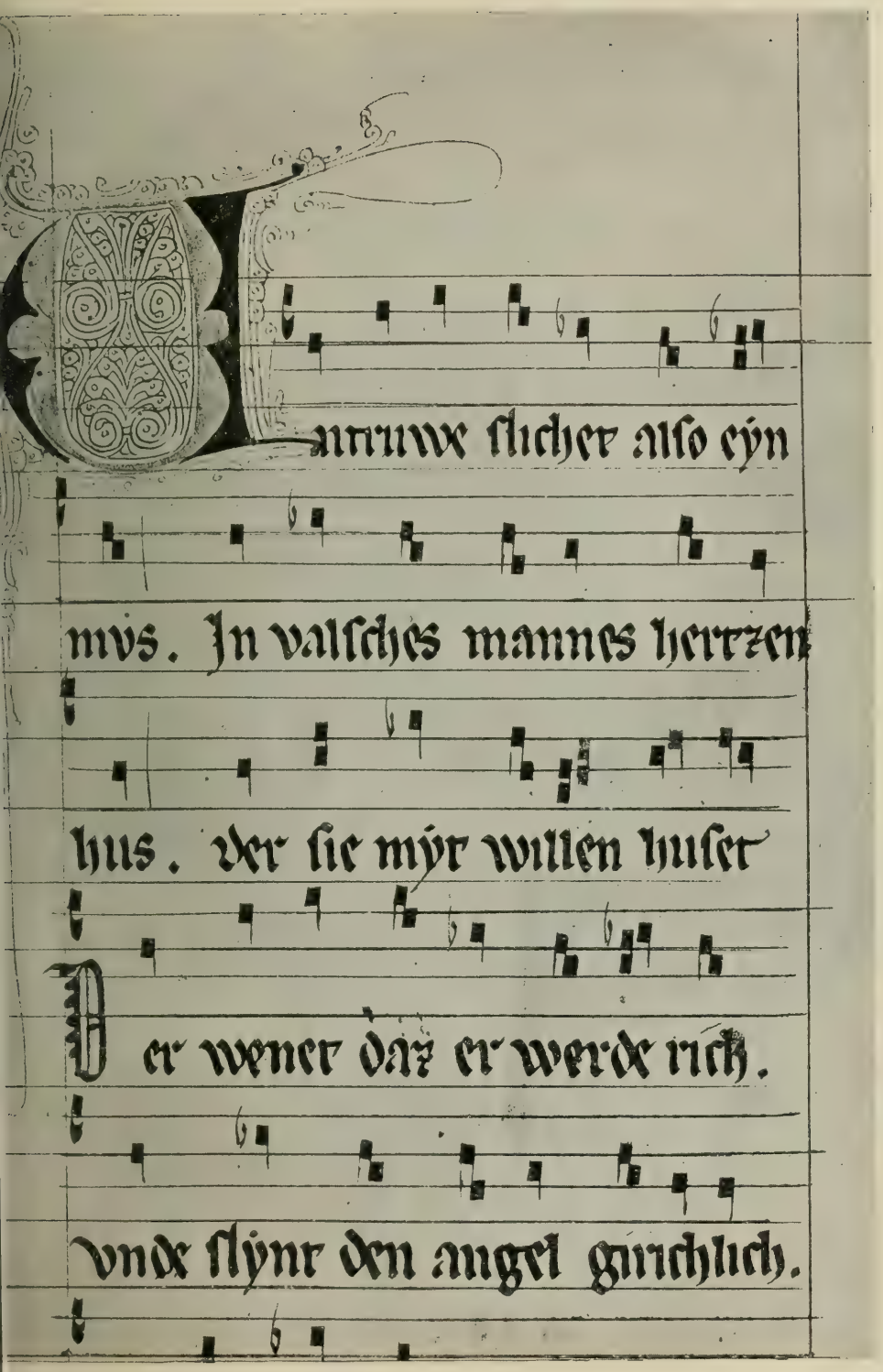
An solchen frechen Auswüchsen mufste das biblische Drama zu Grunde gehen.

Welche Entwicklung nahm das sogenannte Mysterienspiel auf dem Boden von England?

Das sogenannte Mysterienspiel hatte in England eine ganz andere Entwicklung als im übrigen Abendlande. Nachdem es sich der Kirche mehr und mehr entfremdet hatte, wurde es auch nicht mehr von Geistlichen, sondern vorzugsweise von den Handwerkern aufgeführt. Man begann die Oster- und Weihnachtsspiele zu erweitern und durch Darstellung der Ereignisse, die dazwischen lagen, beide Kreise miteinander zu verbinden. Es bildeten sich ganze Cyklen von Dramen, die von den einzelnen Gewerkschaften gespielt wurden. Die Aufführungen fanden hauptsächlich an zwei Festen statt, am Pfingstmontag (whitemonday) und am Frohnleichnamstage. (Wenn Shakespeare im »Sommernachtstraum« Handwerker, hart von Faust, ihr widerspenstiges Gedächtnis mit

Syn barmicheit syn gnade svn
de heilet So mvste wir vil ma
nigen kvmber dulden. En hulfe
vns got nicht baz denne wir
ez vůr schulden. Sorge vnde leit
des worde vns vil geteilet Wen
daz in syn barmvnge vnde die
mynne. Der truwe mant. Vie
her tzv menschen liebe sine syn
ne. Rechte gewant Mit gůten
an begynne. Daz man ir vant
Her schůf den menschen myt
der hant. her was ouch mensche
dry vnde dryzich iar bekant
Got hat die nacht ge wy
et ho wynachte. vil ho

No. 18. Nachbildung einer Seit
(Nach der Lichtdruckausgab



der Jenaer Liederhandschrift.
Jena, Fr. Strobel, 1896).

Mit Genehmigung des Verlegers.

einem Stücke für das Hochzeitsfest des Theseus plagen läfst, so liegt darin ein deutlicher Spott auf die Mysterienaufführungen der Gilden, die der Dichter bereits als Knabe im benachbarten Coventry gesehen hatte.)

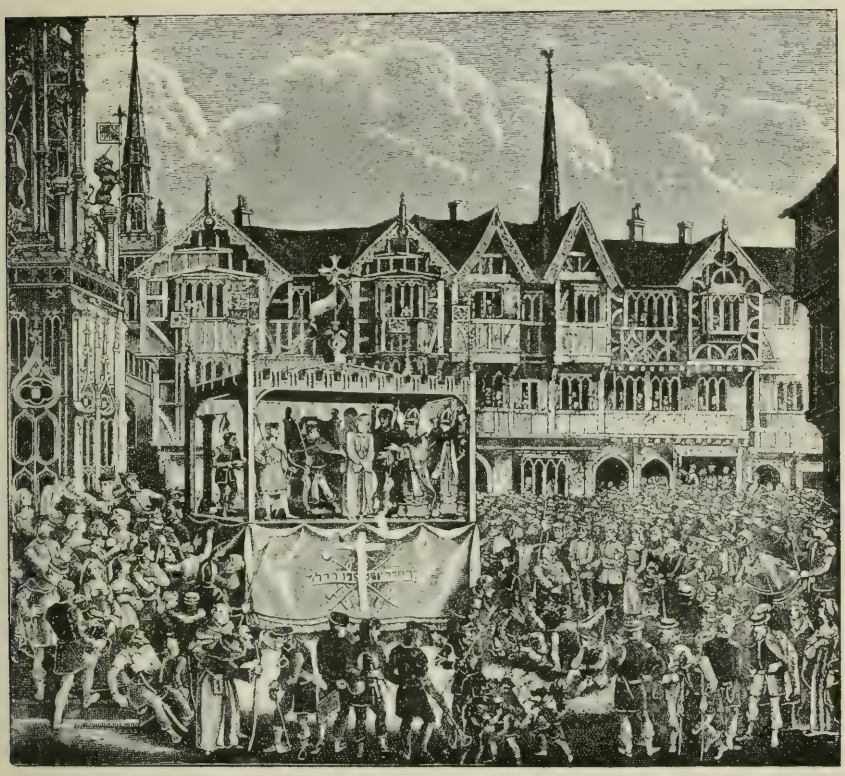
Wie war es in Deutschland mit solchen geistlichen Volksschauspielen bestellt?

In Deutschland vereinigten sich Bürger, Meistersinger, fahrende und zünftige Musikanten, Schüler und Chorknaben zu solchen geistlichen Aufführungen. Schon im 13. Jahrhundert gab man in Deutschland den in den Evangelientext eingeflochtenen lateinischen Kirchengesängen eine deutsche Übersetzung. In Deutschland kamen diese geistlichen Spiele durch die Reformation einigermafsen in Abgang, obwohl der Einflufs der Passionsaufführungen auf die durch Luther reformierte Kirche ein bedeutender war. — Passionen wurden am Palmsonntage, Karmittwoch und Karfreitage gesungen, obgleich Luther selbst nicht viel darauf gab. Viele Passionsmusiken sind aus dem 16. Jahrhundert erhalten, so z. B. in Keuchenthals Kirchengesängen, eine nach dem Evangelium Matthäi »in Personen gestellte« Passion von 1573, im Selneckerschen Gesangbuche von 1587 finden sich Passionen nach den Evangelien Johannis und Matthäus, ferner eine Passion mit vier Stimmen von Steuerlein, Erfurt 1587, eine mit fünf Stimmen von Machold, eine von Joachim Burgk, Wittenberg 1568 u. s. w. In all diesen Anfängen finden sich die Keime von dem, was durch Schütz vorbereitet und durch Joh. Seb. Bach in seinen Passionen zum höchsten und vollendetsten Abschlufs gebracht wurde.

Es möge nun der Inhalt eines Mysterienspiels folgen, wie dasselbe in dem Buche »Die deutsche Bühne«, Dresden 1882, enthalten ist:

»In der Osterwoche wird auf dem grofsen Domplatze die Erschaffung der Welt aufgeführt! — Auch die Geburt und Auferstehung des Heilands soll dargestellt werden! — Gott Vater, Lucifer, Himmel und Hölle sollen wir leibhaftig nebeneinander sehen! — So klang die frohe Kunde unter den Bürgern einer freien Reichsstadt. Schon zehn Jahre waren verflossen seit dem letzten Schaustücke. Manch wackerer Bürger hatte damals mitgewirkt in kleineren Rollen biblischer Gestalten, war seitdem gestiegen in der Achtung seiner Gewerksgenossen, hatte Sitz und Stimme in der Zunft und im Rate der Stadt, kurz, er war kein kleiner Mann mehr und glaubte im Stillen sicherlich jetzt das Zeug zum gesetzgebenden Moses zu haben

oder gar zu einem Erzengel mit flammendem Schwerte. Die Patriziersöhne nahmen die Figuren der römischen Krieger für sich in Beschlag. Mit Rofs und Reisigen sollte Pontius Pilatus auftreten in der morgenländischen Tracht der Sarazenen aus den Kreuzzügen. Auf fliegenden Blättern, die auf öffentlichem Markte feilgehalten wurden, waren ja diese Gestalten der heiligen Passion genugsam zu sehen. »Drei Tage lang, von früh bis spät, wird das Schaustück währen, manches wankelmütige Gemüt im Glauben stärken und der Stadt sicherlich zu Nutz und Ehren gereichen!« —



No. 19. Mysterienspiel in England.

So dachte und beschlofs ein hochweiser Rat im Einverständnis mit dem ehrwürdigsten Domkapitel. Schon vor fünf Jahren hätte eine solche Aufführung stattfinden können, aber Fehde und Pestilenz vereitelten den Plan. Auch hatte der Grofstürke Byzanz erobert, den alten Kaiserthron umgeworfen und christliche Kirchen geschändet.

Jetzt aber blühte Handel und Gewerbe, der Stadtsäckel war gefüllt und konnte die hohen Kosten leichter erschwingen helfen; auch waren Stiftungen gemacht worden für solch ein gottgefälliges Werk.

Jedoch ein leichtes Ding war dies eben nicht. — Der Meister der letzten Aufführung, ein hochgelehrter Mann, hatte unendliche Mühen zu

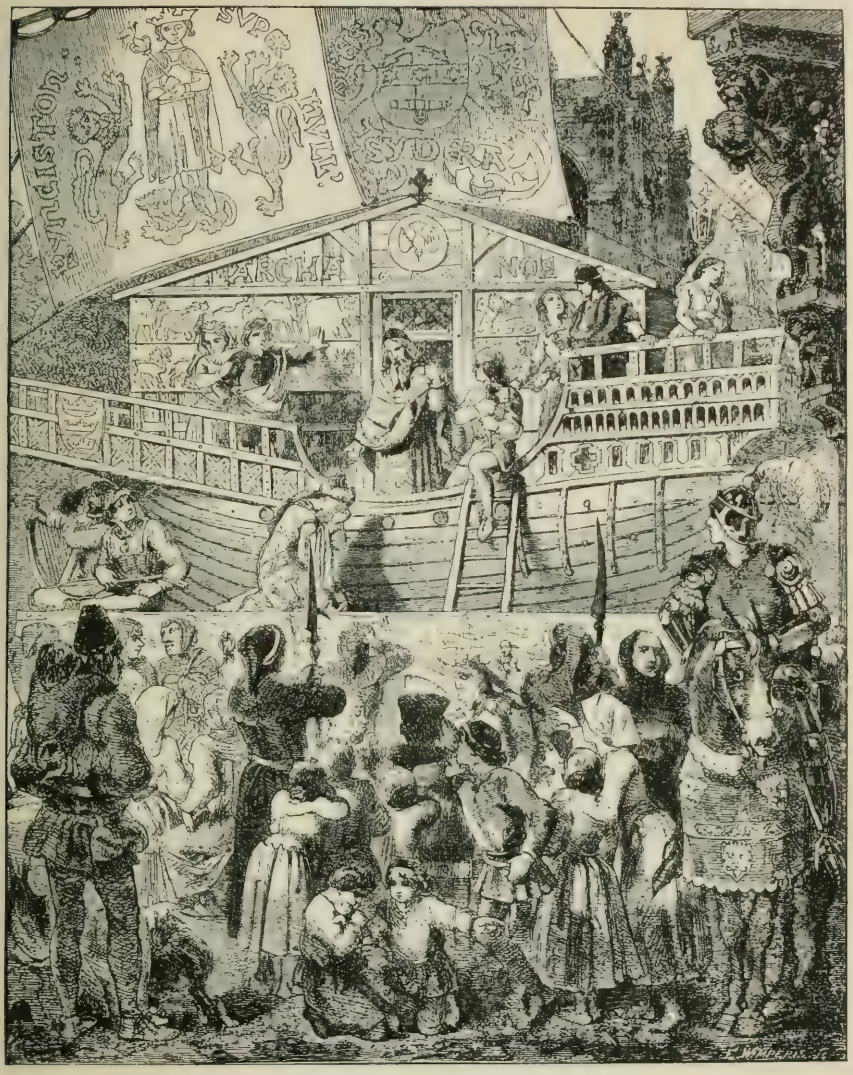
überwinden gehabt, um an die 300 Leute, und oft recht ungelehrige, aus allen Ständen zum Spiele zu unterrichten. Fünf Tagewerke enthielt dasselbe und hatte 30000 Verse. Der Meister, sagt man, verfiel in ein tötliches Fieber und büfste seinen Kunsteifer mit dem Leben. Ein Kleriker, der als beflügelter Engel verkleidet war, fiel sogar von einem hohen Gerüst herab, als er eben der Maria den englischen Gruſs vom Himmel überbringen wollte. Die Flugmaschine hatte schlecht gearbeitet. Mit verstauchten Gliedmafsen mufste der Gottgesandte seine Verkündigung wiederholen.

»Doch diesmal wird es besser gehen!« Die meisten Mitspieler sind noch am Leben und besitzen ihre früheren Gewänder und Abzeichen; auf dem Boden des Rathauses liegen in sorgfältigem Verwahrsam das ganze irdische Paradies auf bemaltem Papier, so schön wie keines jemals gewesen; der Baum der Erkenntnis mit der Schlange, die sich künstlich aufwinden kann; die Sonne von Pappe, die, wenn auch gebleicht, mit etwas neuer Farbe rasch wieder ihre Dienste verrichten wird. In Patrizierfamilien besitzt man noch die reichen Gewänder der drei Könige aus dem Morgenlande, auch der Anzug und der Bart vom heiligen Petrus habe sich gefunden. Die Pfarrkirchen unterstützen mit Geld und Gewändern für Engel, für die heiligen Väter und Apostel. Eine Menge von Chormänteln, Chorhemden, Dalmatiken und Stolen sind dringend vonnöten. Das Domkapitel selbst ist bereit, einen seiner Dekane mit der Papstkrone, den Mantel und der Weltkugel mit dem Kreuz zum Gott Vater auszustatten. Andere gelehrte Geistliche wollen die Rollen von Christus und der Jungfrau Maria übernehmen; ein geschickter Zimmermeister verpflichtete sich auch, das Bühnengerüste und die Flugmaschinen aufs prächtigste und sicherste herzustellen; vornehme Familien leihen Teppiche, Vorhänge, Möbel und Betten, um die Örtlichkeiten auszuschmücken. Gilt es ja doch, die Amtsstube von Pilatus zu zeigen, das Schlafzimmer des Herodes, sogar die irdische Wohnung der Himmelskönigin. Auch die beiden Eselein sind gefunden, welche für den Einzug in Jerusalem und für Bileam nötig sind.

Zahlreiche Proben waren gehalten, die Sprüche des umfangreichen Gedichtes glücklich eingeprägt, und endlich bricht der frohe, von alt und jung ersehnte Tag des Schauspiels an. Während der dreitägigen Dauer desselben, so befahl der Rat, sollen in der Stadt alle Geschäfte ruhen, mit Ausnahme der Fleischbänke, Bäcker- und Trinkstuben, auch sollen die Judengassen verschlossen bleiben. Von den Kapiteln werden die täglichen Mefshandlungen in den Kirchen mit den Stunden des Mysterienspiels in Einklang gebracht werden, auf dafs ja kein frommer Christ das eine um das andere versäumen möge. Das Schauspiel selbst wird unter freiem Himmel auf dem Domplatze stattfinden.

Die Bühne, welche noch keinen Vorhang kennt, nimmt die ganze Breite der schmäleren Seite des Platzes ein, besteht aus einem etwas erhöhten Vorplan und einem Schaugerüste im Hintergrunde, das von Balken gezimmert, in drei offenen Stockwerken Himmel, Erde und Hölle übereinander darstellt. Inmitten des obersten herrscht Gott Vater auf vergoldetem Throne, zu seinen Füfsen die symbolischen Figuren des Friedens und der Barmherzigkeit, der Gerechtigkeit und der Wahrheit. Hinter Teppichen

verborgen stehen die Engelscharen, auf das Schöpfungswerk harrend. Eine Orgel zur Begleitung der Gesänge soll hinter dem Gerüste angebracht werden.



No. 20. Mysterienspiel in England.

Das mittlere Stockwerk bedeutet die Erde, weist in getrennten Abteilungen das irdische Paradies und die Stadt Nazareth auf mit der Wohnung von Marias Eltern, auch deren eigenes Schlafstübchen. Jerusalem zeigt sich mit dem Thronsaal des Herodes, dem Hause des Hohenpriesters,

dem Ölberg, der Schädelstätte und dem heiligen Grabe, Bethlehem mit der Wohnung des heiligen Joseph. Sämtliche Lokalitäten sind untereinander verbunden durch Treppen, Leitern und Galerien, hinter dem Schaugerüste und deren Zugänge mit Teppichen verhangen. Hinter den Teppichen des mittleren gröfseren Raumes stellen sich lebende Bilder auf, welche meist Parallelstellen aus dem alten Testament zur jeweiligen Handlung des neuen vorführen, Verheifsungen zur eben eingetretenen Erfüllung! Das Stockwerk der Erde ist zugleich auf beiden Seiten durch breite Freitreppen mit dem unteren Vorplan verbunden. Dieser bietet Raum für die übrigen Örtlichkeiten, welche oben nicht Platz finden, für den Berg Sinai, den zwei verdeckte Fässer bilden, die Wüste, das Haus des Simon und unendlich viele andere; auch gewährt es freien Raum für Volksmassen, Aufzüge, und bildet den neutralen Tummelplatz von Engeln, Teufeln und Menschen. Das unterste Stockwerk zeigt, soweit es nicht von den seitlichen Freitreppen verdeckt wird, die Örtlichkeit der Hölle. Im turmartigen Mauerwerk ist das Höllenthor angebracht in der Form eines Drachenschlundes und ein Fenster, aus welchem Beelzebub herausschaut, sobald Einlafs begehrt wird.

Der übrige Teil des Domplatzes gehört den Zuschauern. Die hohe Geistlichkeit, der Rat und Honoratioren haben teils auf Tribünen, teils an den Fenstern der umliegenden Häuser Platz genommen. Jedes Stockwerk bildet einen Theaterbalkon, jedes Fenster eine Loge; bis auf die Dächer hinauf drängen sich Zuschauer; auf dem Platze selbst sucht sich die Masse des Volkes auf Strohschütten häuslich einzurichten.

Horcht! Horcht! Fanfaren ertönen! Eine Bande von Spielleuten eröffnet den nahenden Zug, welcher sich in einem entlegenen Klosterhofe sammelte. Kriegsposaunen, Zinken und Trommeten schmettern feierliche und lustige Weisen. Unter den jubelnden Zurufen des Volkes betritt der Zug jetzt den Platz; an der Spitze, hoch zu Rofs, der gelehrte Meister, der Regens vom Spiele, in roten Gewändern mit weiten Ärmeln nach eigenem Geschmacke köstlich angethan. Sämtliche Mitwirkende, wohl an die 300, reihen sich in ihren oft pomphaften Anzügen und meist zu Rofs einander an; mit Ausnahme der allerheiligsten Personen, sämtliche Figuren des alten und neuen Testaments, im eigenen liebgewonnenen Festtagskleide, im Wams und Schaube.

Allen voran der Lucifer mit seinen lustigen Teufeln, den Spafsmachern des Volkes, darunter Satan, der am hinkenden Gange sich leicht erkennen läfst, auch Unversün, Spiegelglantz, Fledderwisch, Astrot, Kreutzelein, sogar auch des Teufels Grofsmutter, die häfsliche Lillis. Den triumphierenden Schlufs bildet Majestas, Gott Vater mit der Papstkrone auf dem Haupte, von himmlischen Heerscharen umgeben. Endlich betritt der Zug, welcher die Hauptstrafsen der Stadt durchzogen hat, den umfriedeten Plan und löst sich auf. Mit Feierlichkeit begiebt sich jeder einzelne, vom Regens geleitet, an seinen fest bestimmten Ort, nimmt Platz und erhebt sich nicht eher vom Sitze, als bis die Handlung es erheischt. Die Frühlingssonne strahlt lustig herab auf das bunte Leben, als ob sie selbst Freude an dem fröhlichen Treiben gewänne. Der ehrwürdige Dom reckt seine Glieder weit empor; der mächtige Glaube, der auch ihn getürmt, er lebt ja noch, läfst

tausend Pulse zu seinem Füfsen höher schlagen, erfüllt tausend Herzen mit der Himmelsfreude unbefangener reinster Kindlichkeit.

»Veni sancte spiritus«

ertönt es im grofsen Chore und

»Silete! silete! silentium habeatis
Et per Dei Filium pacem faciatis!«

ruft, Schweigen gebietend, der Meister. Mit dem grofsen Heroldsstab und der Pergamentrolle in der Hand hält er eine stundenlange Predigt in schön gefügten Reimen über die heilige Geschichte, die sich abspielen soll, erklärt, wer er selber sei und was die übrigen Spieler bedeuten sollen, sowie die vielen Berge, Gemächer und Häuser. Nach einem Ave Maria giebt er mit dem Stab nach dem Himmel hinauf das erste Zeichen. — Majestas, Gott Vater erhebt sich feierlich zur Erschaffung der Welt:

»Ego sum alfa et omega
Ich ben ende en anbeginne
Gewor got gerechte minne!
Nu wil ich dat gewerde
Himmel un de erde.
Inde wille haven schone
Engelen in minen trone.«

So erklingt's vom Himmel herab im Dreiklang verborgener Stimmen, und alsobald wich die Finsternis dem Lichte. Ein schwarzes Tuch im Himmel fiel und liefs die frisch gemalte Sonne sehen. Ein zweites Tuch im irdischen Stockwerk fiel, jedoch zur Hälfte nur, und die Baumgipfel des Paradieses schauten hervor. Beflügelte Engel in weifsen Mefsgewändern schwangen sich mit einer Aufzugsmaschine zum Himmel und sangen Hymnen zur Ehre Gottes. Gott Vater selbst stieg zur Erde herab, die Schöpfung zu vollenden. Doch der Engel Lucifer mit einer Sonnenkrone auf dem Haupte, voll Eitelkeit und Herrschsucht, lehnt sich auf wider Gott und wird samt seinen Spiefsgesellen vom Erzengel Michael und den treu gebliebenen Engeln im Kampfe überwältigt und vom Himmel gestürzt. Die Flugmaschine sinkt, und alsogleich öffnen sich die Pforten der Hölle, Flammen brechen aus dem Drachenschlunde hervor, und unter furchtbarem Donnergetöse schleppen Dämonen die gefallenen Engel zur Hölle. Brodelnde Flammenkessel warten der Jammernden, und es schliefst sich der gähnende Höllenmund.

Siehe, da nimmt Gott Erde in die Hand und haucht seinen Odem darüber. Adam erscheint, alsbald auch Eva, beide nur halb sichtbar über den nicht völlig gesunkenen Vorhang des Paradieses. Überzogene Hemden deuten ihre Nacktheit an, Gott warnt vor den Früchten der Erkenntnis und begiebt sich wieder zum Himmel. Da halten die Teufel einen neuen Rat, Gottes Schöpfung zu zerstören, und eine Schlange mit Kopf und Busen eines Weibes, den Leib mit einem roten Tuch umwickelt, windet sich künstlich am Stamme des verbotenen Baumes empor. Der Sündenfall findet

statt, Gott verstöfst das erste Menschenpaar, der Vorhang des Paradieses schliefst sich, und ein Cherubim mit Ritterrüstung und Flammenschwert wird als Hüter hingestellt. Adam und Eva irren über die Freitreppen herunter auf den Vorplan, der Meister ruft Kain und Abel von ihren Plätzen herbei, das Brandopfer, der Brudermord folgt, der Drachenschlund öffnet sich und Teufel schleppen Kain zur Hölle. Adam und Eva sterben und werden samt Abel von den Dämonen vom Schauplatze weggetragen.

Der Meister erteilt Noah das Zeichen, und dieser erhebt sich mit Frau und Söhnen und vielen anderen Figuren, welche die ganze Menschheit darstellen sollen. Gott befiehlt Noah, die Arche zu bauen, welche dieser halb fertig vorfindet, bald vollendet und Mensch und Tier darin aufnimmt. Die verstofsenen Menschen werfen sich auf den Boden und sterben unter verzweifelten Gesten; die Teufel bemächtigen sich ihrer als willkommene Beute. Doch die Sintflut fällt nach den Worten des Meisters. Noah läfst Rabe und Taube fliegen, entsteigt der Arche und bebaut die Erde. Sem wird verflucht, mufs Frohndienste leisten und stirbt bald, wie alle übrigen auch. Die geschäftigen, lustigen Teufel räumen rasch mit ihnen auf; denn schon erscheint Abraham von seinem Sitze mit dem holzbeladenen Esel und seinem Sohne Isaak. Ein Engel steigt hernieder und verhindert im entscheidenden Augenblicke das tragisch erschütternde, übermenschliche Opfer; der Patriarch dankt Gott, weissagt die Geburt des Heilandes und übergiebt sich samt Isaak den Dämonen. — Der Meister erhebt wieder den Stab. Moses beginnt den Berg Sinai zu besteigen, empfängt von Gott die Gesetzestafeln, steigt herab und schmettert dieselben zur Erde, im Zorn über seine Stammesgenossen, welche ums goldene Kalb tanzten. Er gerät in heftigen Wortwechsel mit seinem Bruder Aaron. Gott verleiht ihm neue Tafeln, und der Gesetzgeber der Juden prophezeit, dafs in künftigen Zeiten ein besseres Gesetz an die Stelle des seinen treten werde. Die Erscheinung der übrigen Propheten beschliefst den ersten Vormittag.

Der Nachmittag ist der Geburt und Kindheit des Heilandes geweiht.

Gott beschliefst, die Menschheit vom Fluche des Sündenfalles zu erretten. Wahrheit und Barmherzigkeit, die beiden symbolischen Figuren, steigen herab und verkünden die nahende Erlösung. Joachim und Anna, mildthätig und Gott wohlgefällig, treten mit ihrer Tochter Maria auf. Gott sendet einen Engel zum Hohenpriester, die Nachkommen Davids zum Tempel Salomons zu rufen und demjenigen Manne Maria zum Weibe zu geben, dessen Stab zuerst erblühen werde. Die Stäbe werden auf dem Altar geweiht und verteilt. Der Stab in der Hand Josephs, des Zimmermanns aus Bethlehem, erblüht zuerst. Eine künstliche Vorrichtung an seinem Stabe läfst plötzlich Blumen hervorschiefsen. Der Engel Gabriel begrüfst Maria und verkündet ihr das Wunder der göttlichen Empfängnis. So spielt sich alsdann die Geburt des Heilandes im Stalle ab, die Begrüfsung der Hirten und der drei Könige Melchior, Balthasar und Kaspar im festlichen Aufzuge mit Rofs und Reisigen. Ein goldener Stern, welcher an einem Stricke vom Himmel aus über den Spielplatz gezogen wird, dient ihnen als Führer.

Mit der Scene des Kindermordes und der des jungen Christus unter den Schriftgelehrten schliefst die heilige Handlung. Lucifer aber wütet,

dafs es ihm nicht gelungen, alle diese Ereignisse zu hintertreiben und läfst seinen Zorn auf dem Rücken des Satans aus. Der arme dumme Teufel mufs den Büttel der Hölle abgeben; es ist ihm schon so schlimm mitgespielt worden, dafs er stets nur hinkend gehen kann. So endigt der erste Tag.

Das zweite Tagewerk behandelt das Leben Christi von der Taufe bis zum Tode am Kreuze. Eine unendliche Reihe von dramatischen Auftritten, von stürmischen Volksversammlungen und stillen heiligen Handlungen, welche der Engelchor im Himmel musikalisch begleitet, spielt sich nach den Worten des Evangeliums hier ab. Der ganze Schatz kirchlicher Legenden ist hineingewoben, und lebende Bilder zeigen im Hintergrunde die Verheifsungsscenen des alten Testaments. Auch der Volkshumor findet seine Rechnung in der Unbeholfenheit des Blinden und Lahmen, bevor Christus sie heilt, dem Austreiben der Handelsjuden aus dem Tempel und vor allem in den bunten Marktscenen, in welche die drei Marien sich einzumischen haben, um Salben und Spezereien einzukaufen, den Herrn damit zu bestatten. Hier tritt an offenem Stande der Kaufmann auf mit seiner zänkischen Frau, der Magd und seinem Knechte Rubin. Unter das feilschende lustige Volk mischen sich die betrübten Marien. Der Knecht Rubin, auch Bott (Bote) genannt, ist der Tölpel aus dem Volke und der willkommene Lustigmacher mit seinen derben Späfsen, dem unersättlichen Hunger und Durste, den vielen Prügeln, welche seine Dummheiten ihm eintragen. Judas Ischariot, welchen die Legende nach Abkunft und Lebenswandel zu einem Scheusal stempelte, bevor er zu Christus sich bekehrt hat, verriet seinen Herrn und erhängte sich. Der diesmalige Spieler thut dies recht vorsichtig, denn ein darstellender Priester zog einst in der Aufregung des Spieles die Schlinge zu fest und büfste seinen Eifer mit dem Leben. Judas hatte unter seinem Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme eines Tieres verborgen. Der Teufel zerreifst ihm das Gewand, das Gedärme fällt heraus und der Vogel, seine schwarze Seele, fliegt auf und davon.

»Doch seht!« Christus erscheint auf dem Ölberge, in weifsem Gewande mit der goldenen Sonne auf dem Haupte, neben ihm Moses und Elias in weifsem Karmelitergewand! — Die feierliche Verklärung bannt die Blicke der Jünger und Zuschauer.

Für grofsartige Aufzüge bietet der Einzug in Jerusalem und der Zug nach Golgatha Anlafs. Das Kreuz wird erhöht, Christus daran geschlagen, mit dem Speere getroffen; der Blutstrahl aus seiner Seite wird durch eine angebrachte Blase rot gefärbten Wassers täuschend nachgeahmt. Christus stirbt. Beim Eintritt seines Todes erschallt donnerndes Getöse, ein schwarzer Teppich verhüllt die gemalte Sonne, um die Finsternis anzudeuten; auch der Meister ruft, dafs die Finsternis hereingebrochen sei, obwohl es noch früh am Tage ist und die Sonne vom Himmel noch dreinschaut. Endlich beschliefst der tief rührende Vorgang des Begräbnisses den zweiten Tag.

Das dritte Tagewerk bringt das geschlossene Grab mit den Wächtern, dem reuigen Petrus und den weinenden Marien, welche ihre Klagen mit denen der schmerzensreichen Mutter vereinen. Christus aber, in weifsem Gewande, ist zur Hölle niedergefahren, um die Seelen Adams, der Patri-

archen und Propheten aus den Händen Lucifers zu erretten. Als Sieger heischt er Einlafs am Thore:

Tollite portas principes vestras,
Ihr Höllenfürsten thut auf das Thor,
Der König der Ehren ist darvor.

Beelzebub, welcher zum Höllenfenster herausblickt, ruft:

Wer ist der König lobelich,
Der da stofst so gewaltiglich
Mir an myne Höllenthor?
Er mochte wohl bleiben darvor.

Als Antwort ertönt der Engelchor:

Dominus virtutum ipse est rex gloriae,

worein sich der Gesang der Seelen in der Vorhölle mit dem Hymnus mischt:

Advenisti desiderabilis quem expectabamus in tenebris.

Beelzebub schreit dem Satan zu, das Höllenthor fest zu verschliefsen. Die ganze Hölle gerät in wilden Aufruhr, die furchtbarsten Dämonen eilen herbei, den Eindringling zu verjagen. Christus aber stöfst mit dem Kreuzpanier die Höllenpforte ein und ruft in die Hölle hinein:

Meine Lieben, gehabet euch wohl!
Wenn ich euch erlösen soll
Hinnen von dieser Pein,
Kommt hervor ihr Lieben mein!

Unter den Klängen eines Chores:

Du bist gekommen, Du Ersehnter,

nimmt Christus die Erwählten zu sich und stöfst die verdammten Seelen zurück.

Bleibet ihr Verfluchten in der ewigen Pein,
Da sollt ihr ewig innen sein!

Die Verdammten singen Miserere, die Erwählten Jesu, nostra redemptio. Diese ziehen in Prozession ins irdische Paradies, um die Auferstehung abzuwarten, während die Teufel die Höllenpforte schliefsen. Eine verdammte Seele, welche in der dramatisch bewegten Scene einen Ausweg aus der Hölle gefunden, wird von einem Teufel eingefangen und in die Hölle zurückgebracht. Dieselbe erscheint am Höllenfenster wieder und jammert:

Aue, die Tüfel thun uns allzu weh,
Lieber Herre, lafs uns mit Dir geh!

Den grofsen Verlust, welchen Christus der Hölle beigebracht, suchen die Teufel durch Aufgreifen neuer Opfer aus allen Ständen zu ersetzen.

Ein Schuhmacher bekennt, dafs er schlechte Sohlen, ein Krämer, dafs er zu gering gewogen, ein Bäcker zu kleines Gewicht gebacken, Kaplane, Weiber bekennen ihre Sünden und verfallen den Krallen ihrer Peiniger.

Doch siehe, ein Engel wirft die Steinplatte des Grabes um und verkündet den Marien, dafs Christus auferstanden. Engelgesang begleitet diese Worte. Im weifsen Linnentuche erscheint jetzt Christus seiner Mutter, alsdann der Magdalene, den Pilgern von Emmaus, auch den Jüngern und dem ungläubigen Thomas, indem er sich von Örtlichkeit zu Örtlichkeit begiebt. Endlich ertönt Gloria in excelsis und Christus erscheint im triumphierenden bischöflichen Ornate, in Dalmatica und roter Casula, denn rot ist die symbolische Farbe des Erlösungsblutes. Mit Krone und Fahne steigt er auf gen Himmel, ihm folgen die erretteten Seelen der Patriarchen und Propheten. Eine feierliche Schlufspredigt und ein Tedeum beendigen das Spiel. Der grofse Festzug der Mitspieler sammelt sich wieder und begiebt sich mit Musik durch die Hauptstrafsen der Stadt, in gleicher Ordnung wie er gekommen, zurück in den Klosterhof.

Wo erhielten sich die geistlichen Volksschauspiele bis ins 19. Jahrhundert hinein?

In Tirol, in vielen Orten Oberdeutschlands, in Bayern, vor allem in Oberammergau.

Wo finden sich vornehmlich weltliche Schaustücke mit Musik im Mittelalter?

In Italien, und zwar an Fürstenhöfen in Florenz, Mailand und Venedig und a. a. O.

Welcher Art waren jene mittelalterlichen weltlichen Schaustücke mit Musik?

Maskenspiele und Aufführungen mythologischer und allegorischer Scenen mit Gesang, Tanz und Intrumentalbegleigleitung. Kostümprunk, sowie Pracht scenischer Darstellung waren wohl eigentlich die Hauptfaktoren dieser Schaustücke.

Welchen Anteil hatten Gesang und Instrumentalmusik an diesen Aufführungen?

Den Anteil, den der Gesang und die Instrumentalmusik an diesen Aufführungen hatten, lag meistens in den Intermezzis« (Entremets), welche eben in den Zwischenakten gemacht wurden. Die Zwischenakte wurden durch bunte Maskenzüge, kostümierte Tänze und Pantomimen mit Begleitung von Musik, sowie durch Chöre im Madrigalstile ausgefüllt. Solche Schaustellungen waren z. B.: 1488 in

Mailand zur Vermählungsfeier Galeazzo Sforzas mit Isabelle von Aragon das grofse Kostümfest. — 1589 zur Hochzeit Ferdinands von Medici mit Christiana von Lothringen; in demselben bildet das dritte Intermezzo von Luca Marenzio ein interessantes Beispiel für solche weltliche Schauspiele. Dasselbe behandelt den Kampf Apollos mit dem Python-Drachen. Gesungen wurde alles im Madrigalstile; selbst wenn es natürlich gewesen wäre, eine Person singen zu lassen, sang stets ein ganzer Chor. — 1581 im Schlosse zu Moutiers in Frankreich bei Gelegenheit der Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit der Stiefschwester König Heinrichs III. »ballet comique de la Royne, fait par Baltazar de Beaujoyeult«. Die Ausführung dieses Balletts, welches eine überaus grofse verschwenderische Pracht der Ausstattung darbot, dauerte von 10 Uhr abends bis 4 Uhr morgens. Die Hauptperson in diesem Ballett bildete die Zauberin Circe. Die Chöre, welche Ambros, der im 4. Bande seiner Musikgeschichte dieses Ballett ausführlich beschreibt, nennt derselbe verkümmerte Madrigale. In diesem Ballett befindet sich auch die unter dem Namen bekannte Melodie »Air de Louis XIII.«, welche in diesem Schaustücke »Le son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin«. — 1574 soll in Venedig zur Feier der Anwesenheit Heinrichs III. von Frankreich »Orfeo« von Zarlino aufgeführt worden sein. Auch Alfonso della Viola (Kapellmeister des Herzogs von Este) am Hofe von Ferrara wird als Schöpfer von folgenden Singspielen genannt: »Orbecche« 1541; »Sacrificio« 1554; »Arethusa« 1563 und »Sfortunato« 1567. Am Hofe von Ferrara gelangte 1573 auch die »Aminta« von Tasso, mit Musik von Luzzascho, der ein berühmter Organist seiner Zeit war, zur Aufführung.

d) Die Instrumentalmusik und die zünftigen Musikanten des Mittelalters.

In welcher Weise wurden vom Anfange christlicher Zeitrechnung an bis ins Mittelalter die musikalischen Instrumente verwendet?

1. In primitiver Weise zur Begleitung des Gesanges.

2. Unabhängig vom Gesange als selbständige Ausdrucksmittel für den Tanz und Marsch.

Hatte im Mittelalter die absolute Instrumentalmusik vom künstlerischen Standpunkte aus eine Bedeutung?

Nein. (Die Instrumentalmusik war im Mittelalter in den Händen der sogenannten »fahrenden« Musikanten und hatte keinerlei künstlerische Bedeutung, während die Vokalmusik durch die Pflege, welche ihr in diesem Zeitalter die Kirche angedeihen liefs, zu hoher Vollendung heranreifte.)

Wo finden sich Aufzeichnungen von mittelalterlichen Instrumentalkompositionen?

1. In den handschriftlichen Sammlungen der Berliner und Münchener Bibliothek. (Siehe Seite 44—77 in den Beilagen der Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner. — Die Tänze der Berliner Sammlung stammen wohl aus Schlesien; diese Annahme ist bestätigt durch den in derselben gebrauchten Ausdruck »swathe Martina« d. i. heilige Martina. — In den Überschriften der besagten Musikstücke kommt das Wort »Schwanz« vor. »Swanz« bedeutete im Mittelalter soviel als »Tanz«, so ist z. B. »pawirschwantz« = Bauerntanz, »fochsschwantz« = Fuchstanz, »einherswanzen« = tänzelnd einhergehen. Noch heute ist in Schwaben das Wort »Kuhschwanz« für eine Art von Bauerntanz gebräuchlich. Fraglich bei diesen Musikstücken ist allerdings, ob sie wirklich zum Tanze gebraucht wurden; da dieselben mehrstimmige mit komplizierter und wechselnder Rhythmik versehene Instrumentalsätze sind, so liegt die Vermutung nahe, dafs sie auf die Instrumente übertragene Vokalsätze sind.)
2. Das aus dem 15. Jahrhundert stammende Orgelbuch Konrad Paumanns von Nürnberg. (Siehe Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Bd. II, 1867. Dieses Orgelbuch bietet aufser einer Reihe von Schulbeispielen eine Reihe von dreistimmigen Tonstücken, die sich als übertragene erwiesen.)

Wer war Konrad Paumann?

Konrad Paumann, obgleich blind, war einer der hervorragendsten Instrumentalisten des 15. Jahrhunderts; er spielte

fast alle in diesem Jahrhundert gebräuchlichen Musikinstrumente, d. i. aufser der Orgel noch die Laute, Zither, Geige, Flöte und das Krummhorn. Sein Ruf verbreitete sich bis in die fernsten Gegenden; Fürsten luden ihn zu sich ein, beschenkten ihn und zeichneten ihn aus, so z. B. Kaiser Friedrich, der Herzog von Mantua, welcher Paumann ein goldverbrämtes Gewand, ein Kriegsschwert mit vergoldetem Gehänge, sowie eine goldene Kette und Armspange schenkte. Der Fürst von Ferrara machte Paumann ein golddurchwirktes Kleid mit anderen kostbaren Gegenständen zum Geschenk. Paumann verweilte am Hofe des Herzogs Albrecht von München, der ihm ein Gehalt von 80 Gulden jährlich aussetzte.

Wie heifsen — aufser Paumann — im 15. Jahrhundert bedeutende Instrumentalisten?

Um 1413 der Lautenspieler Heintz Helt, um 1447 der Lautenspieler Hans Meisinger und um 1460 der Lautenspieler Konrad Gerle. In Italien war um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Florentiner Orgelspieler Anton Scuracialupo.

Welche Faktoren ergeben sich für die Beurteilung der Instrumentalmusik des Mittelalters?

Unvollkommenheit im Bau der Instrumente, mangelhafte Technik im Spiel auf denselben und Abhängigkeit der Instrumentalmusik von der Vokalkomposition. Zahlreiche Beweise hierfür liefern die deutschen, holländischen, französischen und italienischen Lautentabulaturbücher. Die künstlerische Instrumentalmusik erfuhr seit dem 16. Jahrhundert eine mafsgebende Weiterentwicklung, obwohl sie noch bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts unfrei und als Nachhall der Vokalmusik erscheint.

Aus welcher Menschenkaste gingen die »zünftigen Musikanten« und das »Pfeifertum«, deren Wirksamkeit sich bis zur Aufhebung des Zunftzwanges erhalten hat, hervor?

Aus der Kaste der »farenden Lüte«, welches ein unstetes Leben führten, von der Gesellschaft und von der Kirche in den Bann gethan waren. Sie werden als »varende liute, pfeiffer und andere ehrlose, onechte liute« in alten Chroniken

und Dokumenten oft erwähnt. (So verboten die Bischöfe von Strafsburg und Basel seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts ihren Geitlichen, bei Strafe der Exkommunikation, herumziehende Musikanten, fahrende Leute und Weiber zu beherbergen. Dazu waren die Pfeifer im Sachsen- und Schwabenspiegel geradezu für »ehrlose« Leute erklärt, also völlig rechts- und schutzlos im Reiche. Hatten sie vor Gericht eine Klage zu führen, und wurde dieselbe für begründet erachtet, so durften sie nur »den Schatten ihres Gegners schlagen«, ohne denselben selbst zu berühren. Schon im 12. Jahrhundert hatte der Magistrat der Stadt Strafsburg im Elsafs das Verbot erlassen, bei Hochzeiten und anderen festlichen Gelagen fremde Spielleute zu haben, ihnen Geschenke zu geben, überhaupt deren mehr als vier einzuladen. Sollte es ein Spielmann wagen, sich bei einem ehrlichen Manne als Gast einzufinden, so müsse er eine Geldstrafe zahlen, und die Gerichtsdiener dürften den ehr- und rechtlosen Gast all seiner Kleidungsstücke berauben.)

Wie kam es wohl, dafs sich die »farenden Lüte« zu Gemeinschaften und Vereinigungen zusammenthaten, wie wir dies im Mittelalter erblicken?

Der Überdrufs am unsteten Lebens, die Verachtung von Seite der Gesellschaft, sowie der Bann der Kirche, auch die nach Ordnung ringenden Zeitverhältnisse mögen die Gründe gewesen sein. (In jenen Zeiten, in denen der Bauer der Leibeigene seines Herrn, der Bürger ein Mitglied seiner Stadt, der Adelige der Vasall seines Oberlehensherrn war, wo jeder seinen Beschützer hatte, fühlten auch die fahrenden schutz- und heimatlosen Sänger, die dazu noch durch die kirchlichen und bürgerlichen Gesetze für rechtlos erklärt waren, das dringende Bedürfnis, sich unter die Gerichtsbarkeit irgend eines Herrn zu stellen, um so Stütze und Schutz zu finden.)

Welche Brüderschaft von Spielleuten ist wohl als die älteste anzusehen?

Die St. Nikolaibrüderschaft in Wien, welche sich 1288 daselbst bildete. (Von 1353—1376 war Erbkämmerer Peter von Eberstorff der Schutzpatron der Spielleute, »Vogt der Musikanten«; er war der Schöpfer des sogenannten Spiel-

grafenamtes, welches bis 1782 in Österreich bestand, als Josef II. es aufhob.)

Wen wählten die Spielleute gewöhnlich zu ihrem obersten Schirm- und Gerichtsherrn?

Einen Fürstlichen oder Adeligen, der sich wiederum einen Vicarium oder Locumtenentem, der auch Pfeiferkönig genannt wurde, als Stellvertreter oder als Beihilfe wählte.

Welcher Kaiser war als grofser Liebhaber von Gesang, Musik und Poesie ein besonderer Gönner der Spielleute im Mittelalter?

Kaiser Karl IV. (Als derselbe sein Hoflager noch in Mainz hielt — so berichtet der Chronist Jakob von Königshofen — liefs er am Weihnachtsfeste des Jahres 1355 die »varenden lüte« in grofser Anzahl zu und bewirtete sie reichlich: »Die kurfürsten komment alle zu inne, und ihr jeglicher diende dem keysser zu tysche in seinem ambahte, das er hatte von dem riche und die kurfürsten riten jeglicher uff einem rosse netz [bis] für den tisch, und wenne einer abe saz, so gap men das ros den spiellüten und farenden lüten, die vor des keysers tische worent, und viel ander hofieren und erbieten geschah do, davon viel vere zu sagen.« — Der Kaiser Karl IV. gab den »varenden lüten« ein neues Wappen und ernannte zum Könige der Spielleute »Johannes den Fiedler«, der erste, von dem in Deutschland Erwähnung geschieht und der als solcher den Titel »rex omnium histrionum« erhielt. Letzterer hatte das Recht, von seinen Untergebenen unbedingten Gehorsam zu verlangen. Von dieser Zeit an, bis zur Aufhebung der Zünfte, hatten auch die Musiker in Deutschland Zunftrechte.)

Wen erhob Kurfürst Adolf von Mainz 1385 zum »König farender lüte« des ganzen Kurfürstentums?

Den Pfeifer Brachte.

Welchen Titel nahmen als Schutzherren der Musiker die Kurfürsten von Sachsen an?

»Oberherren der Trompeter und Pauker des Reichsheeres.«

Noch im 18. Jahrhundert — so lesen wir in der Zeitschrift für das deutsche Heer »Deutscher Soldatenhort«, Berlin — bildeten alle Trompeter im heiligen römischen Reich deutscher Nation eine grofse Innung, die in mehrere Kameradschaften zerfiel, und deren hoher Patron

und Oberrichter der Kurfürst von Sachsen war. Ein Hauptsitz der Innung war daher auch dessen Hauptstadt Dresden, und die Trompeter daselbst suchten alle streitigen Trompeterangelegenheiten vor ihre Lade oder Kameradschaft zu ziehen. Die Artikel der Trompeterinnung waren vom Kaiser Ferdinand II. im Jahre 1623 bestätigt worden, aber schon früher hatten die Trompeter vor anderen »Spielleuten« mancherlei Vorzüge genossen, die sie durch strenge Wahl bei Aufnahme von Lehrlingen und durch unbedingtes Halten auf ihre vom Kaiser bestätigten Artikel immerfort zu behaupten suchten. Gleich allen Zünften sahen die Trompeter bei Annahme der Lehrlinge gar sehr auf das »ehrliche Herkommen«; es mufste der Lehrling im Beisein zweier oder dreier zunftgerechter Trompeter »aufgedungen« und ebenso nach zwei Jahren »losgesprochen« werden. Die Kosten des Einschreibens oder Aufdingens waren auf einen Reichsthaler und das dem »Lehrprinzen« (Lehrherrn) zu zahlende Lehrgeld auf hundert Thaler festgesetzt. Auch auf die Wanderschaft mufste der ausgelernte Trompeter sich begeben. Es lag ihm nämlich ob, um völlige Rechte zu geniefsen und einen andern jungen Mann unterrichten zu dürfen, »einen rechten Feldzug, es sei wider die Türken oder andere«, zu thun und sieben Jahre lang seine Kunst im Felde oder am Hofe geübt zu haben, »bei Strafe der Verlierung der Kunst, mit den Gauklern, Haustauben (das waren die Stadtpfeifer), Türmern, oder bei Glückshäfen und dergleichen zu blasen«. Überhaupt durfte sich niemand unterstehen, aufser den Kirchen, wie auch den akademischen Festlichkeiten und den Türmern eine Trompete sehen und hören zu lassen; denn die eigentlichen Trompeter hatten das Recht, sie jedem andern wegzunehmen, und »es durfte in der ganzen Welt kein anderer Trompetenschall als von ihnen sein«. Zuweilen machten sie das Recht auf eine brutale Weise geltend. So drangen die Hoftrompeter in Hannover einmal in die Wohnung des Stadtpfeifers, der ihnen Konkurrenz machte, bläuten ihn wacker durch, zerbrachen ihm die Trompete und schlugen ihm die Zähne ein. Trotzdem wurden sie auf Befehl vom Hofe nicht weiter bestraft. In Hinsicht des Rechts waren Hof- und Feldtrompeter einander gleich; in Hinsicht der Kunst dagegen hatte man »musikalische und nichtmusikalische«. Die letzteren hatten nur »die Trompeter- und Feldstücke« auswendig gelernt, während jene nach Noten blasen konnten. Zu Ostern und Michaelis wurden grofse Zusammenkünfte gehalten, auf welchen die in die Innung einschlagenden zweifelhaften und streitigen Gegenstände geschlichtet wurden. Die Dresdener »Trompetergemeinschaft« mafste sich das Recht an, über alle derlei Streitigkeiten in höchster Instanz zu entscheiden, was aber im Jahre 1746 durch ein besonderes Rechtsurteil von der Juristenfakultät in Jena verworfen wurde.

Wer waren die Schutz- und Schirmherren der elsäfsischen Spielleute im Mittelalter?

Die Herren von Rappoltstein. (Die Spielleute wurden mit dem gemeinsamen Namen »Pfeifer« benannt und die Herren

von Rappoltsweiler trugen den Titel »Pfeiferkönige«. Im Jahre 1481 bestätigte Kaiser Friedrich III. den Brüdern Wilhelm II. und Schasman II. von Rappoltstein die bisherigen Rechte als »Pfeiferkönige« aufs neue. Von Kaiser Karl V. erhielten sie das Recht, Jahrmärkte zu halten, sowie goldene und silberne Münzen zu prägen. Alle Jahre wurde ein Pfeifertag abgehalten, zu welchem die Spielleute aus dem ganzen Lande herbeiströmten, um neben Beratung ernsthafter Geschäftsangelegenheiten und Zahlung der fälligen Steuer, grofse Feste zu feiern, auch wurde zu Gericht gesessen. Richter waren: der Pfeiferkönig, der Schultheifs, vier Meister und vier Waibel. Nach anderen auch: der Pfeiferkönig, der Schultheifs, vier Meister, darunter der Fähndrich, die Zwölfer [12 Beisitzer, Geschworene] nebst dem Waibel. Von diesem Gerichte konnte jedoch noch an den obersten Schutzherren appelliert werden. Siehe A. Stöbers Zeitschrift »Alsatia«, Mühlhausen 1856—57.)

Weshalb sind gerade die Herren von Rappoltstein als Pfeiferkönige erwähnenswert?

Weil gerade ein Rappoltsteiner — und zwar Wilhelm I. — es war, der sich im Jahre 1461 an den Diöcesenbischof von Basel wandte, um durch dessen Vermittelung die Wiederaufnahme der Pfeifer in die Gemeinschaft der Kirche zu erwirken, was denn auch geschah: im Jahre 1480 sprach der päpstliche Gesandte, Kardinal Julianus, die »farenden lüte« vom Kirchenbanne los, und der Bischof von Strafsburg, Wilhelm, bestätigte am 24. März 1508 auch für seine Diöcese den Brief des Kardinalgesandten und gestattete den Pfeifern wieder den Empfang der heiligen Sakramente.

Welche Korporationen von Spielleuten bildeten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in den deutschen Städten?

Die Zünfte der Musikanten, die sogenannten Kunst- oder Stadtpfeifer.

Die Limburger Chronik erwähnt aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Verbesserung des Pfeifenspieles, in dem ein Spielmann eine wirkliche Lehre durchmachen mufste, wollte er berufsmäfsig musizieren.

Nachstehende 26 Artikel der elsäfsischen Spielleutezunft, welche unter den Herren von Rappoltstein stand, tragen im allgemeinen das Gepräge der Zunftsatzungen des Mittelalters.

Nachdem die Satzungen der Pfeifer spiler, Pfeiferspilleut im Obern und Niedern Elsafs zwischen Rein und Gebirg von Hauenstein bis an Hagenauer Vorst, einig jahr her in etwas Abgang kommen, so haben wir (Eberhard Herr zu Rappoltstein und Gerolzeck am Wasichin) die alt Ordnung und löblich Gebrauch von wegen des Richs wiederumb erneuert und bestätigt, wie folgt:

1. Erstlichen, kein Seitenspiler, Pfeifer oder ander Musikmacher sol weder zu Tag oder Nacht, auf der Strass oder in den Heussern, bei Kurzweil, in der Lehr oder aufser der Lehr, noch auf einig ander Weis bei Tisch oder Tanz um Lohn, Geschenk oder Gabe spielen, es were dann, er sei vorher in unser Bruderschaft aufgenommen. Gleiches mit den varenden Lüten. Wer dagegenkommt, wird gestraft und nimt man ihm das Spil.

2. Jeder Bruder soll einen gestabten (den ihm vorgesagten und von ihm nachgesprochenen; vgl. ahd. bistabôn) Eid geschworen, dem König und der Bruderschaft hold und gewärtig zu sein.

3. Er soll zur Ehre der reinen Mutter Gottes ihr Bildnifs tragen, wie Sitt ist; es sol ein halb Unz fein Silber haben.

4. Er sol auch seinen ehrlichen Geburtsschein und Abschied aufweisen.

5. Er muss für ein Stadt zwei Jar gelernt haben, für ein Dorf ein Jar.

6. Das einschreiben zum Tung (zur Wahl) kost 12 strafsburgisch Schilling, das ausschreiben auch so viel und dem Schreiber und Boten der Lohn.

7. Ein Bruder zahlt bei der Aufnahme zwei Reichstaler und so viel beim Austritt neben Schreiber- und Botenlohn.

8. Jeder Bruder erscheint auf dem Pfeifertag, wo der König wird anzeigen, und zahlt sein Jahrgeld mit 12 Batzen unterlendisch ohn dem Schreiberlohn und dem Zedul.

9. Man soll in die Kirch ziehen, darnach uns die Huld machen. In dem Gasthaus soll jeder Bruder zur irten (richtiger die ürte = Wirtsrechnung, Zeche; dann, wie hier, das Zechen, Trinkgelage), wie der König und der Wirth es ihm erlaubt. Der König ist mit 2 Gesellen irtenfrei. Die Vier Meister zum halben Theil.

10. Kann ein Bruder durchs Leibs oder Herren noth nicht auf den Pfeifertag kommen, so muss er es durch gut Zeugnifs erweisen und das jargeld sammt der irten senden, als wann er mit esse.

11. Jeder Bruder soll dem Boten den Lohn geben, dafs er ihm den Pfeifertag angesagt hat sammt der Zehrung.

12. Alle Jahr auf dem Pfeifertag soll der Bruder seinen gedruckten Jahrzedul lösen; thut er es nit, so darf er nit spilen und man fordert ihm das Jahr- und irtengeld, bis er sich hat lassen ausschreiben.

13. Ist einer ausgeschrieben worden, und er will wieder in die Bruderschaft, so zahlt er einen Reichstaler, dem Schreiber und Boten den Lohn.

14. Stirbt ein Bruder, so ist das best Stück, das er mit gespielt hat, und das Bundeszeichen dem König und der Bruderschaft.

15. Ein Bruder soll dem andern das Spiel und die Schüler nicht abspannen, noch

16. zu Mahlzeit, Tanz, Tag- oder Nacht-spil in dem Haus oder auf der Gass spilen, er wäre denn dazu berufen.

17. Hat Jemand einen Saitenspiler oder Pfeifer gedingt zu Spil, und er dingt darnach wieder einen andern, so soll dieser nit eher spilen, als der erste seines gedungenen Lohnes halb vergnügt ist, als wenn er gespilt hätte.

18. Kein Bruder soll mit einem spilen, der den Tanzzedul nit hat.

19. Keinem Juden soll man spilen die brunluft (Hochzeit), er zahle denn dem Spilmann einen Goldgulden, den man dem König geben soll.*)

20. Alles was Spilleut- oder Bruderschaftssach ist, in Richs- und andern Orten, auch Scheldwort wegen Bruderschaftssach, gehört für König und Gericht.

21. Es ist dahero jeder Spilmann in den Orten, da er wohnt, seines Spils halber, nit dem Orts Gericht, sondern unserm Pfeifergericht zuerst, alsdann durch den Zug unserm Hofgericht unterworfen.

22. Auf den Pfeifertag soll kein Bruder in einem frembden Ort spilen.

23. Wer gegen alle obigen Satzungen fehlt, soll durch König oder Gericht, nach Gestalt der Sachen, umb geld und wax (Wachs), diefs letzte unsern lieben Frauen Cappell zu Dusenbach, gerügt und gestraft werden, so hoch als nötig, auch soll dem notleidenden Theil der Schaden gescheit (rechtlich festgestellt, abgeschätzt) werden.

24. So sich ein Bruder durch den Spruch von König und Gericht beschwert hält, so bleibt ihm der Zug vor unser Hofgericht offen.

25. Da die Bruderschaft Gottes, und sonderlich der allerheiligsten Mutter zu höchsten Ehren ist von unsern Altvordern errichtet worden; so soll auch jeder (jährlich) eine Mess lessen lassen, der in der Bruderschafft ist, und nit nur am Pfeifertag der mess beywohnen, sondern auch alle Frauentag (Marienfeste) mit beicht, messhören und allmosengeben andächtiglich verehren.

26. Wir halten uns vor, diese Satzungen nach Zeit und Umständen zu ändern.

Wer bestätigte die »Satzungen der Pfeifer und Spielleute im Obern und Niedern Elsafs«, welche von Eberhard von Rappoltstein 1606 herrühren, zum letzten Male?

Herzog Max von Zweibrücken, der nachmalige König von Bayern, im Jahre 1785. (Mit dem 30jährigen Kriege ging

*) Im Jahre 1331 hatte der Kaiser Ludwig der Bayer seine Rechte gegenüber den Juden von Kolmar und Rappoltsweiler auf Herrn Johann von Rappoltstein um die Summe von 400 Mark Silber übertragen. Unter anderen Abgaben, womit infolgedessen die Juden von seiten des Rappoltsteiner Hofes belastet wurden, mufsten sie einen Goldgulden entrichten, wollten sie ihre Hochzeiten durch Spielleute verherrlicht sehen.

das stolze Geschlecht der Rappoltsteiner, das Leben auf ihren Burgen Hochrappoltstein, Hoheneck, Thannenkirch, Bergheim, Zellenberg, Heiterheim und Schlofs Geroldseck, ein Bild voll echter ritterlicher Romantik, im Sturm der Zeiten unter.)

Wo bestanden aufser in deutschen Landen noch musikalische Korporationen?

In der Schweiz, England und Frankreich.

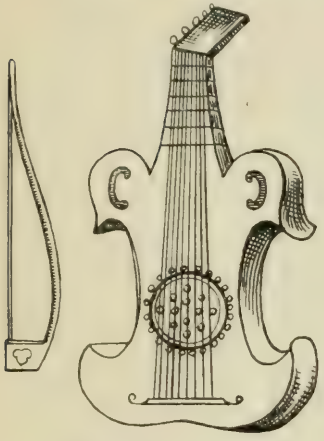
In der Schweiz wird 1430 Ulmann Meier von Bremengarten vom Bürgermeister und Rat der Stadt Zürich zum Könige der »fahrenden Leute« ernannt. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vereinigen sich Pfeifer und Geiger, sowie andere Spielleute zu Uznach in der Schweiz zu einer »Bruderschaft vom heiligen Kreuz«. (Siehe S. A. Schubigers »Musikalische Specilegien«, Seite 156, Berlin 1876.) — In England bestand in der Stadt Beverley (Yorkshire) eine geschlossene Bruderschaft der Minstrels. 1381 wird John of Gaunt König der Minstrels durch die Vollmacht des Herzogs von Lancaster; die Herrschaft eines englischen Pfeiferkönigs dauert immer ein Jahr und endete mit dem 16. August. In Frankreich ernennt man im Jahre 1295 Jean Carmillon zum »rex ministelorum« (roi des menetriers). 1330 bildete sich unter Karl III. zu Paris eine Korporation von Spielleuten, welche 1331 obrigkeitliche Bestätigung erhielt und sich »Confrèrie de St. Julien des ménestriers« nannte; ihr Schutzpatron war der heilige Genest. Eine Reorganisation der »Confrèrie des ménestriers« fand unter Karl VI. statt; die Mitglieder hiefsen von nun an »Ménestrel« oder »joueurs d'instruments tant haut que bas«. Nach den Spielleuten erhielt in Paris die von ihnen bewohnte Strafse den Namen »Rue St. Julien des Ménétriers.« Namhafte »rois des ménétriers«, deren staatlich anerkannte Würde sich bis ins 18. Jahrhundert erhielt, waren: 1338 Robert Caveron, 1630 Guillaume Dumanoir I., später Dumanoir II.; 1741 wird Jean Pierre Guignon, ein tüchtiger Violinspieler, von Louis XV. zum »roi des violons« ernannt. (Guignon setzte sogar seinem Titel die Worte »nous par la grâce de Dieu« hinzu.) Unter Dumanoir II., sowie unter J. P. Guignon entstanden grofse Streitigkeiten zwischen den zünftigen Musikanten und den freien Künstlern, den Orgel- und Klavierspielern (Lully, Couperin, Rameau u. a. m.), indem die Zünftigen die Freien von sich abhängig machen wollten. Der Streit entschied sich aber zu Ungunsten der Musikzünfte in Frankreich, welche daselbst im Jahre 1773 durch königliche Verordnung aufgelöst wurden, indem man das Geigen- und Pfeifertum aufhob.

Welcher Papst erteilt den Spielleuten — Trompetern, Pfeifern, und Lautenschlägern — das Recht, als »ehrlich zum Abendmahle gehen zu dürfen?«

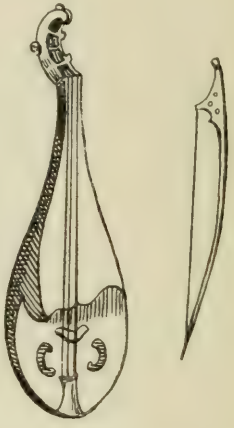
Papst Eugen IV., 1431—1447.

Was hatte diese Verordnung zur Folge?

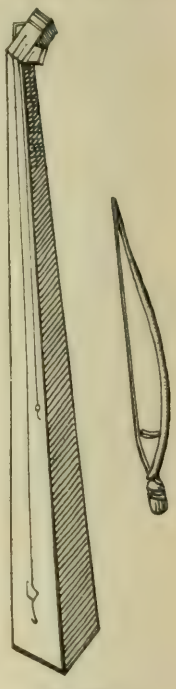
Dafs Musiker zur Mitwirkung beim Gottesdienst in der Kirche zugezogen wurden. Vor allem waren es die Geigeninstrumente, die auf solche Weise nach Seite der künstlerischen Entwicklung eine Förderung erfuhren: die Tonkunst, welche damals vorzüglich der Kirche dienstlich war, gipfelte in der Vokalmusik, und es wurde Gebrauch, die Chöre durch Streichinstrumente, welchen man einzelne Stimmen beigab, zu unterstützen. Aus diesem Anlafs baute man nach Mafsgabe der Tonlage einer jeden Stimme Streichinstrumente, von welchen jedes im Unisono mit der Stimme ging, der es beigegeben war.



No. 21. Grofse Geige.
Nach Sebastian Virdungs Musica getutscht (Deutsche Musik). Basel 1511.



No. 22. Kleine Geige.
Nach Sebastian Virdungs Musica getutscht (Deutsche Musik). Basel 1511.



No. 23.
Trumscheit.

Hyacinth Abele sagt in seinem Buche: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau: Diese Übung hatte ihren Ursprung in der wachsenden Vervollkommnung des mehrstimmigen Tonsatzes, der seit dem 14. Jahrhundert kunstgemäfs geübt wurde. Im 16. Jahrhundert trat die Musik im weitesten Sinne auf bei kirchlichen Festen und Feierlichkeiten und zwar nach der Regel in reinem Gesange, an Fürstenhöfen auch noch mit Begleitung von Instrumenten, die jedoch im Laufe dieses Jahrhunderts keine dem Gesange selbständig und eigentümlich gegenüber gestellte war. Bei Gesängen weniger Stimmen begnügte man sich damit, einer jeden von diesen ein besonderes Instrument beizugeben.

Welcher Art waren die Geigeninstrumente jener Zeit?

Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts berichtet uns Sebastian

Virdung in seiner »musica getutscht« (Basel 1511) von »Grofs-Geigen, Trumscheit*) und Klein-Geigen«. Martin Agricola notiert in seiner »musica instrumentalis«, die in Wittenberg 1528 zum ersten Male und 1542 zum zweiten Male erschien, drei Arten von Bogeninstrumenten, die im Bau gleichartig, in Ton, Umfang, Saitenzahl (3, 4 und 5 Saiten) und Stimmung jedoch verschieden voneinander waren.

1. Grofse Geigen:

Diskant: F a d g c
Tenor-Alt: C F a d g
Bassus: G C F d g.

2. Kleine Geigen:

Diskant: G c f a
Alt-Tenor: C F a d
Bassus: G C F a.

3. Andere Art von kleinen Geigen:

Diskant: G d a
Alt-Tenor: C G d
Bassus: F C G.

---

e) Epoche des zünftigen Meistergesanges in Deutschland.

Welche Gesamtdauer umfafst der deutsche Meistergesang?

Etwa 400 Jahre und zwar vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, als derselbe schliefslich in Bänkelsängerei ausartete.

Welche Zeit bildet die Übergangsperiode vom Minnesange bis zum zunftmäfsigen Meistersang?

Das 13. und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Welche Zeit bildet die Blüte des Meistergesanges?

Die Zeit vom 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts?

Welches ist der Boden, dem die Meistersinger erwachsen?

Das Bürger- und Handwerkertum deutscher Städte des Mittelalters.

---

*) Trumscheit war ein grofser Einsaiter, der bei Prozessionen in Nonnenklöstern gebraucht wurde, und auch als Signalinstrument in der englischen Marine Verwendung fand.

Stehen sich die beiden Epochen Minnesang und Meistersang sofort in voller Schärfe und in schroffem Gegensatze gegenüber?

Nein; erst nach und nach, und zwar auf Grundlage der werdenden Zeitverhältnisse und durch diese bedungenen Lebensanschauungen vollzieht sich der Entwicklungsprozefs, von der höfischen Lyrik des Rittertums bis zum bürgerlich-handwerksmäfsigen sogenannten »Meistersange«.

Die Zeit der grofsen Thaten für das Rittertum nach aufsen war vorbei. An die Stelle der Ritter, wie sie uns als Idealgestalten auf dem Grunde einer vom edelsten Thatendrange beseelten Zeit, hervorgerufen durch das Christentum, erscheinen, treten rohe und rüde Männer. Im Innern unseres Vaterlandes hatte die Rechtlosigkeit ihre Herrschaft geltend gemacht, das Faustrecht blühte und äufsere rohe durch die physische Überlegenheit bedungene Kraft, trug den Sieg über die sittlichen und geistigen Mächte davon. Durch die Kreuzzüge an ein unstetes, abenteuerreiches Leben gewöhnt, setzten die Ritter dasselbe in unserem Vaterlande — leider in unwürdiger Weise — fort. Waren in jener Zeit die Abenteuer auf den Zügen ins Morgenland ein willkürliches Ergebnis und ein natürlicher und berechtigter Schmuck jener Zeit wahren Helden- und Rittertums, so wird nun im eigenen Vaterlande die Abenteuerlichkeit vom Zaune gebrochen auf Kosten strebsamer und fleifsiger Menschen, und erscheint somit als ein Gegenstand der Willkür, roh, rüde, ohne jegliche Poesie. So, nach der idealen Seite vollständig verflacht, tritt uns das Rittertum in dieser Zeit entgegen. Von der herrlichen Erscheinung des Ritters, der mit Aufopferung des eigenen Lebens und alles dessen, was ihm im Vaterlande wert und teuer war, im Dienste des Christentums hinauszog ins heilige Land, um den teuersten Fleck Erde, das Grab des Erlösers, den Sarazenen zu entreifsen, blieb, als diese Zeit vorübergerauscht war, nichts übrig als die äufsere Gestalt.

In dem Mafse, in welchem das Rittertum an innerer geistiger Tüchtigkeit sowie an Solidität abnimmt, wächst nun das Ansehen und die Bedeutsamkeit des Bürgertums. Bei ihm kehrt die Kunst des »Singens und Sagens« ein. In den Werkstätten ehrsamer Handwerker treffen wir den dem Rittertum verlorenen

Gesang in Wort und Ton — wenn auch in einem ganz anderen Gewande — wieder an.

Dem ritterlichen Minnesange folgt der zunftmäfsige Meistersang. Nehmen wir, bevor wir zur Betrachtung der Meistersinger und ihrer Entwicklung aus den Minnesängern schreiten, den Boden, welchem der Meistersang entsprofs, in Augenschein. Im Gegensatze zur Kaste der Ritter und Adeligen als derjenigen, welche ausschliefsliches Waffenrecht besafs, trat im Mittelalter die bürgerliche Genossenschaft, gebildet durch die arbeitenden Handwerker. Diese arbeitende Klasse der menschlichen Gesellschaft bildete in sich wiederum Genossenschaften und Korporationen, welche Zünfte genannt wurden. Es war dies Zunftwesen des Mittelalters von einer Art Kastengeist beseelt, wie man denselben im Altertum, sowie auch heute noch bei den Chinesen und Indern wahrnimmt, — nur nicht in so krasser Weise, da im Mittelalter ein Handwerk nicht erblich wie im Altertum oder bei den vorgenannten Völkern war.

Je nach dem Handwerk, welches dieser oder jener betrieb, gehörte er auch dieser oder jener Zunft an. Die Zünfte wurden nach und nach einflufsreich auf die innere Ausbildung des Städtewesens, hatten entscheidende Stimmen im Verwaltungsrate und brachten es vielfach dahin, dafs der Adel aus den städtischen Verbindungen ausschied. Bald war das Zunftwesen über ganz Deutschland verbreitet, nachdem dieses vorher im oberen Italien, im südlichen Frankreich, in Spanien, England und in den Niederlanden der Fall gewesen war. Diese Handwerkerzünfte wurden aufserordentlich mächtig und wufsten sogar politische Rechte in ihre Hände zu bringen. Der deutsche Kaiser versuchte einmal gegen diese Vereinigungen von Bürgern einzuschreiten, konnte aber nichts ausrichten, da fest und immer fester sich das Band der Mitglieder einer einzelnen Zunft, sowie das der Zünfte im ganzen Reiche untereinander verknüpfte; denn alle Zünfte eines Gewerbes standen miteinander im ganzen deutschen Reiche in Verbindung. Jede Zunft oder jedes Gewerbe hatte in jeder Stadt ihre »Loge« oder ihren »Laden«, auch »Herberge« oder »Zeche« genannt. An diesem Ort kamen die Meister der betreffenden Zunft oder Gilde zusammen, besprachen und berieten sich über Gewerksangelegenheiten, erhoben Lehrlinge zu Gesellen

und Gesellen zu Meistern. An dieser Stelle konnte auch der fremde zugewanderte Geselle Obdach finden und erfahren, wo Arbeit für ihn zu finden sei. Diese Gilden oder Zünfte hatten ihre strengen Satzungen. In unverbrüchlicher Treue hing man ihnen an, mit peinlicher Sorgfalt und pedantischer Gewissenhaftigkeit wurden die Bräuche der Zunft ausgeübt. Strenge wurden die Lehrjahre innegehalten. Mit Ehrfurcht blickte der Lehrjunge zum Gesellen und zu den Meistern empor. Hart waren die Prüfungen, denen ein Lehrling unterlag, wenn er Geselle werden wollte, und nicht minder hart und streng die Anforderungen an einen Gesellen, der den Meistergrad zu erlangen wünschte. Der Lehrling mufste eine praktische Arbeit, die man Gesellenstück hiefs, liefern; der Geselle ein Meisterstück anfertigen, wenn beide einen höheren Grad in ihrer Innung einnehmen wollten. Aufser der praktischen Arbeit, welche zur Gesellen- wie zur Meisterprüfung unerläfslich war, bestanden diese Prüfungen noch im Hersagen einer Menge das betreffende Handwerk angehende theoretischer Sätze. Bei solchen Akten ging es in der Regel auf dem Gewerke recht feierlich und ceremoniell zu.

So war das Leben eines deutschen Handwerksmannes und Bürgers in drei Hauptabschnitte geteilt: in die Lehrjahre, Wanderjahre und Meisterjahre. Dieses Bürgertum, welches sich nun hinter den Mauern der Städte entwickelte, war es auch, welches Handwerk, Gewerbe und das Kunsthandwerk zur Blüte brachte. Neben diesen Bestrebungen nach Ordnung und Regelung der Bedürfnisse der sozialen und materiellen Existenz, welche, wie wir wissen, mit Aufopferung aller Kräfte, mit rührendem Fleifse und hartem Kampfe ums Dasein gewonnen wurde, erblicken wir bei den ehrsamen deutschen Bürgern und Handwerksmeistern das Anstreben nach einer idealen Existenz in der Pflege der Dicht- und Sangeskunst. Es wird uns bei der Kenntnis des deutschen Charakters auch durchaus nicht überraschen, wenn wir die Bürger und Handwerker deutscher Städte Vergnügen daran finden sehen, nach der Tagesarbeit, vielleicht an langen Winterabenden, die Gesänge der Minnesänger zu lesen und vorzutragen. Bald erwachte wohl bei Einem oder dem Anderen, der einige Begabung, Ähnliches hervorzubringen in sich verspürte, der Drang, ebenfalls zu dichten, Verse zu machen und dieselben, wie es früher

üblich war, singend vorzutragen. Bei dem damaligen Drange der Zeit, die den Zunftzwang entwickelte und zur Reife brachte, blieb es denn auch nicht aus, dafs Genossen der Dicht- und Sangeskunst sich zu einer Innung verbrüderten, weil sie eben gleiche Interessen hatten. Eine solche Innung, Zunft oder Gilde von Dichtern und Sängern, welche aus Mitgliedern, die dem Handwerkerstande angehörig waren, bestand, hiefs Meistersingerzunft. Die Epoche des zünftigen Meistersanges oder der Meistersinger kommt für die Musikgeschichte nur insofern in Betracht, als die Mitglieder der Zunft ihre Lieder mit Melodien versahen und gesungen zum Vortrage brachten, wiewohl ihre Musik selten oder fast gar nicht das bedeutete, was sie ihrem Wesen nach eigentlich ist: die tiefste und nachdrücklichste Sprache des menschlichen Innern. Die Melodien zu den Gedichten der Meistersinger tragen einen steifen Charakter und sind angethan und durchwirkt mit nichtssagenden Verzierungen und Schnörkeln, die sie selbst »Blumen«, »Koloraturen« oder »Läuflein« nannten.

Gröfstenteils (nur mit wenigen Ausnahmen) sind die Gesänge der Meistersinger beherrscht und im Aufschwunge gehemmt durch pedantische Wichtigkeit und tendenziöses Wesen. Ihre lyrischen und geistlichen Gedichte waren meistens didaktischen und allegorischen Inhaltes und nach heutigen Begriffen schwunglos und wenig erbaulich.

Die Kunst, das freigeborene Kind des Göttlichen im Menschen, wurde bei den biederen Meistersingern zum Handwerk zugestutzt. Nach der Elle und mit dem Mafsstocke wurde gedichtet und gesungen.*) Dem Pegasus wurden die Schwingen genommen, ihm dafür aber Zügel angethan und ein schwerer Sattel aufgelegt, in welchem jeder bequem sitzen konnte. Den beschwingten, zügellosen Pegasus, den sonst nur der kühnste Reiter zu zügeln und zu lenken vermochte, ihn ritt jetzt jedermann. Mafsregelei und Schematismus treten in den Schöpfungen der Meistersinger an die Stelle des wahrhaft Dichterischen, des Ingeniösen. Trockene und zum grofsen Teile

*) Charakteristisch für einen Meistersinger ist der Anfang eines erzählenden Gedichtes mit der Bemerkung, »in Herzog Ernsten melodey«:

O rycher Gott in dinem sal
Hilf mir probieren mas und zal
Die Sylben, rymen zwingen etc.

überflüssige Moral sieht aus ihren Dichtungen hervor und langweilt, weil sie selbstverständlich erscheint. Den Worten und Tönen der Meistersinger fehlt der ideale Schwung der Minnesänger, von denen ihnen wohl die Kunst des Singens und Sagens überkam, allein lediglich nur nach der äufseren Seite von ihnen gepflegt und weiter entwickelt wurde. Erscheint uns das Treiben der Minnesänger frei und ungebunden, losgelöst von allem handwerksmäfsigen Formenkrame, so macht im Vergleich hierzu der Meistersang einen spiefsbürgerlichen und kleinlichen Eindruck. Hier der ritterliche Minnesänger, der die ganze Welt sein eigen nannte, sich von seiner frühesten Jugend bis in sein spätes Alter auf der Wanderschaft befand, wie der Vogel auf dem Zweige sang, weil es ihn dazu drängte, weil er mufste — dort der wenig gewanderte und endlich an die Scholle gebundene Handwerksmann, welcher dichtete und sang, wohl meistens nicht, weil es ihm dazu aus innerem Drange trieb, sondern weil er es angenehm und schön fand, und es als eine Zierde seines Tage- und Wochenwerkes betrachtete. Wie man einen Tisch, ein Kleid anfertigen konnte, so konnte man in der Zunft des Meistersingens das Dichten und die zu den Liedern gehörigen Weisen machen erlernen. Von dieser Ansicht ausgehend, gelangten denn nun die Meistersinger zu einem entsetzlich trockenen und äufserlichen Betreiben der Dicht- und Gesangskunst. Weniger dienten ihnen die Dichtungen der Minnesänger, welche sie als ihre Vorbilder hinstellten und als ihre Vorgänger betrachteten, als Beispiele nach der Seite des Inhaltes an wirklicher Poesie und dichterischer Kraft, sondern nur als Belege für die äufsere Form, wie sie überhaupt diese für das eigentliche Wesen der Poesie gehalten haben. Meistens ist die Poesie der Meistersinger gereimte Prosa, und nur wenigen unter den vielen Meistersingern ist der Begriff vom Unterschiede zwischen einem poetischen und prosaischen Gedanken klar geworden. Den höchsten Vorzug hatte ein Lied bei ihnen, wenn es rein war von äufseren Fehlern, d. h. von Fehlern im Versmafse und im Reime.

In die Regierungszeit Karls IV. (1346—1378), in jene Zeit, als Räuberbanden in Deutschland allenthalben plünderten, fällt die staatliche Anerkennung der Meistersinger als Mitglieder einer Zunft oder Innung. Es war eine traurige Zeit für Deutschland; wohl zog der Kaiser gegen die Räuberbanden

aus, jedoch ohne Erfolg, und überliefs es endlich dem Adel und dem Bürgertume, sich durch Verträge und Bündnisse zu verständigen. Historisch begründet ist es, dafs erst Kaiser Karl IV., dieser schwache Regent, unter dessen Regierung es leider in deutschen Landen schlecht aussah, den Meistersingerzünften, nachdem, wie es heifst, dieselben schon fünfzig Jahre bestanden haben sollen, einen Freiheitsbrief ausfertigen liefs und ihnen Wappen mit Krone verlieh. In der kaiserlichen Urkunde werden die Meistersinger »Erhalter deutscher Dichtkunst« genannt. Das eigentliche Gründen von Meistersingerschulen fällt demnach wohl in die erste Hälfte oder in den Anfang des 14. Jahrhunderts, während die Meistersinger selbst fälschlich die Gründung ihrer Zunft aus der Vereinigung von zwölf Männern, die sie als ihre Urahnen ansahen und ihre Apostel nannten, herleiteten. Das Beisammensein und Zusammenwirken dieser ihrer Urahnen und Apostel legten die Meistersinger in die Zeit Kaiser Ottos des Grofsen, 936—973, wo weder an Minnesang noch an Meistersang zu denken war. Es ging nämlich die Sage bei den Meistersingern, ja sie nahmen es sogar bestimmt an, dafs jene zwölf Meister, welche sie als ihre Apostel bezeichneten, zu Kaiser Otto I. Zeiten zu Pavia und Paris vor ihm und des Papstes Leo VIII. Gesandten öffentlich ihr Leben, Lehre und Kunst gerechtfertigt hätten und sodann mit Freiheiten begabt worden seien. Die Namen dieser zwölf Apostel, denen die Meistersinger die Begründung ihrer Kunstschulen zuschrieben, erfahren wir aus des Meistersingers Christoph Wagenseils »Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst«, Nürnberg 1677. Dieselben heifsen:

Heinrich von Meifsen (Frauenlob); Heinrich von Mügelin; Klingsor; Boppo; Walther von der Vogelweide; Wolfram von Eschenbach; Marner; Berthold Regenbogen (der Schmied); Siginar; Konrad von Würzburg; Kantzler (ein Fischer); Stoll (ein Seiler). Ihre Zahl ist zwölf — die uralte durch alle Mythologie, Dichtung und Geschichte gehende heilige Normalzahl. Dem Andenken und der Ehre dieser zwölf Apostel war, wie Christoph Wagenseil uns berichtet, zu Hans Sachsens Zeit (Anfang des 16. Jahrhunderts) auf dem Marktplatze zu Nürnberg eine Gedenktafel angebracht, auf welcher sich ein Garten mit darin spazierenden Personen, sowie folgende Verse gemalt befanden:

Zwölf alte Männer vor vielen Jahren
Thäten den Garten wohl bewahren
Vor wilden Tieren, Schwein und Bär'n,
Die wollten ihn verwüsten gern,
Die lebten als man zählt fürwahr
Neunhundertzweiundsechzig Jahr.

Die »zwölf alten Männer« haben Bezug auf die zwölf Apostel der Meistersinger; als Garten wurde der sogenannte Rosengarten bei Worms gedacht, in welchem, wie es die Meistersinger sich vorstellten, ihre Urahnen Sangesturniere abgehalten haben.

Die Gesamtdauer der Meistersingerzünfte umschliefst etwa 400 Jahre — vom Anfange des 14. bis Anfang und Mitte des 17. Jahrhunderts, in welchem die gröfsere Anzahl der Meistersingerschulen aufhörten zu existieren. In Nürnberg erhielt sich die Meistersingerzunft bis ins 18. Jahrhundert, und in Ulm hat noch bis ins 19. Jahrhundert hinein eine Meistersingerzunft bestanden. Im Jahre 1849 war es, als diese daselbst ihr völliges Ende fand, indem die letzten vier Zünftler zu Ulm ihre Bücher, Fahnen, Innungszeichen, kurz all ihr Inventar dem dortigen »Liederkranz« urkundlich als Vermächtnis übergaben. Ende der siebziger Jahre ist nun auch zu Ulm der letzte Meistersinger gestorben.

Die ersten Meistersingerschulen wurden im 14. und 15. Jahrhundert in Mainz, Frankfurt a. M., Strafsburg, Würzburg, Augsburg, Nürnberg, Zwickau und Prag, sodann in Kolmar, Breslau, Danzig, Görlitz, Heilbronn, Regensburg, Ulm und in anderen Reichsstädten gegründet. Doch war es vornehmlich der Süden Deutschlands, der die meisten Meistersangsschulen aufzuweisen hatte, während dieselben im Norden Deutschlands nur spärlich anzutreffen waren. Sachsen, Mecklenburg, Pommern und die Mark Brandenburg wiesen nur wenige Meistersingerschulen auf.

Als erster Ort, an welchem der Meistersang in schul- und zunftmäfsiger Form gepflegt wurde, ist die Stadt Mainz genannt. Nach Wagenseil ist Mainz »gleichsam die hohe Schule, der Sammelplatz der Meistersinger« gewesen. Als Stifter und Gründer dieser Mainzer Meistersingerschule nennen die Meistersinger selbst Frauenlob. Mit ihm sollen es mehrere seiner Zeit- und Kunstgenossen (darunter Regenbogen) gewesen sein,

die zu Mainz eine Sängervereinigung bildeten. Historisch begründet ist dies jedoch nicht.

Den wahren Sachverhalt und richtigen Begriff von der Entstehung und Bildung des Meistersanges, sowie der zünftigen Meistersingerschulen werden wir erst erhalten, wenn wir die Zeit und trübe Übergangsperiode des absterbenden Rittertums und anbrechenden Bürgertums ins Auge fassen und uns von den Klagen der späteren Minnesänger über den Verfall der Kunst des »Singens und Sagens« in ihren Liedern selbst überzeugen. Besondere Quellen hierfür sind uns die Manessische Sammlung, die Jenaer Handschrift, sowie die Kolmarsche Sammlung von Minne- und Meistersingerliedern. Die letztgenannte Sammlung wird für uns insbesondere Interesse haben; sie enthält über 1000 Lieder von Minne- und Meistersingern des 15. und 16. Jahrhunderts bis 1591, und wurde 1789 auf der Schusterzunft zu Kolmar gefunden. Dr. F. H. von Hagen, der uns im »Museum für altdeutsche Litteratur und Kunst« (Bd. II, Berlin 1811) mit diesem Quellenwerke bekannt macht, hält die Kenntnisnahme darum für aufserordentlich wichtig, weil es über das wahre Verhältnis der älteren Meistersinger und deren etwaige Entstehung manchen Aufschlufs giebt. Wir finden in diesem Buche von den älteren Singern des 13. und 14. Jahrhunderts nur eigentliche Meistersinger verzeichnet, ausgenommen einige Minnesänger. Fürstliche und adelige Sänger finden sich in der Sammlung eigentlich keine mehr vor. Ein Brief des Kolmarer Rektors Billing vom 11. April 1789 giebt uns speziellen Aufschlufs über dieses wichtige Dokument über die Kenntnis der alten Meistersinger. Derselbe lautet:

›Wichtig ist mir die Entdeckung der ehemaligen Meistersingergesellschaft in Kolmar. Ihre Tafel mit den Meistern, ihre ›Ordnung der Singschulen und Brüderschaft von 1549, ihr Abnehmen aller Ungunst des Meistersanges, wie man das erkennen und strafen soll; ihre Ordnung in wafs Gestalt auf ihrer Schule soll gemerket werden‹; ihr spanndickes Foliogesangbuch, auf dessen vorderster Seite die Worte stehen: Dis Buch un Daffel ist der xy. Meister Gedicht un ist ob VIIIhundert Joren in Mentz im Dunkeln gelegen in der Lieberey‹, ist alles noch vorhanden, liegt ganz und unbeschädigt vor meinen Augen.‹

Die Namen der Verfasser von Gedichten in diesem Buche sind:

Hinr. Frauenlob.
Peter Reichenbach.
Dang Brotsheim v. Hagenau.
Zwinger.
Würgendrüfsel.
Regenbogen.
Marner.
Konrad von Würzburg.
Kantzler.
Der stark Bopp.
Heinrich von Mügelin.
Der Münch von Salzburg.
Der Brannenberger.
Klingsor.
Reiner von Zwetel.
Wolfram v. Eschinbach.
Der alte Stoll.
Der junge Stoll.
Ern. Batt Spiegel.
Walther von der Vogelweide.
Danhuser.
Myfsener oder Michsner.
Buchelin.
Graf Peter von Arberg.
Lesch.
Harder.
Peter von Sassen.
Mülich von Prag.
Heinrich von Ofterdingen.
Rumelant.
Ancker.
Suchensin.
Hans Lusth v. Strafsburg (1554).
Georg Wickram v. Kolmar (1546).
Sebastian Wild.
Raphael Düler.
Kaspar Wirth von Augspurg.
Martin Gümpel von Strafsburg.

Peter Pfort. (Diac. Petri junioris Argentin.)

Wir finden in diesem Dichterverzeichnisse auch die zwölf alten Meister und Apostel der Meistersinger wieder.

Billing berichtet nun weiter über das Kolmarer Meistersingerdokument (11. Mai 1789):

„Unser Buch scheint dasjenige zu seyn, das in diesen ehemals aufgeklärten Ort (Schlettstadt) gehöret hat, denn Wickram schreibt ausdrücklich: er habe dasselbe am St. Thomastage 1546 daselbst um einen Schiffer Phiox (?) gekauft und schon mit anderen allhier gesungen. Die völlige Einrichtung unserer Schule datiert sich vom Jahre 1549. Am 10. September ward die Ordnung der Singschulen und Bruderschaft uffgerichtet und vom Magistrat gut geheifsen; das Gemerkbuch durch Jörgen Wickrammen einer Bruderschaft in d. J. zugestellt; defsgleichen von ihm eine Abschrift eines von Freyburg aus, ihm von Claus Gruben und Hans Tanner, beiden Sängern geliehenen Liederbuches gemacht, welches Hans Sachs mit eigener Hand geschrieben hatte: In diesem Liederbuche, schreibt der Kopist, werden begriffen allerhand Meistergedicht, so zu unseren Zeiten an das Licht gebracht. Volgt erstlich Hans Saxen Gedicht und gehört difs Buch der gemeinen Singschul zu Kolmar, ward angefangen zu schreiben durch J. W. (Jörgen Wickram) Tichter und Anfrager dieser Schulen. Gott der allmechtige wolle witer Gnad geben. Amen.“

So war der Ankauf des alten Kolmarer Liederbuches durch Wickram die Ursache zur vollständigen Einrichtung der Kolmarer Meistersingerschule, und wir haben hier ein Beispiel,

welches uns zeigt, wie sich eine zünftige Meistersingerschule auf den Schultern älterer Dichter, die teils noch den Minnesängern, teils schon den Meistersingern angehörten, erhebt. Denn unzweifelhaft ist es, dafs der Kolmarer Meistersingerschule dieses Liederbuch zu ihrem Gebrauche gedient hat. Es müssen uns also der Gebrauch und die Anwendung der Kolmarer Handschrift, wie das Gleiche auch von der uns in Jena aufbewahrten als einzige Beziehungen der älteren Dichter und Sänger zu den späteren Meistersingern gelten, da nirgends sonst bis jetzt ein bestimmter Hinweis auf eine sich aus den freien Verhältnissen bildende und gesamtthätig wirkende Genossenschaft von Dichtern und Sängern die Rede ist. Es ist somit wohl verständlich, wie nach der Meinung der Meistersinger die Minnesänger als ihre Vorgänger als Zunftgenossen, als ältere Meistersinger angesehen werden und wie sie eine Vereinigung gebildet haben sollen. Die Geschichtsforschung lehrt uns, wie diese alten Dichter und Sänger den eigentlichen Meistersingern als Vorbilder dienten in Bezug auf Form und Versmafs ihrer Lieder. Aus diesen leiteten die Meistersinger Regeln und Gesetze für ihre Dicht- und Sangeskunst ab; dieselben wurden zu unverbrüchlichen und unwiderruflichen Innungsartikeln erhoben und fanden nur eine Bereicherung durch Zunftmitglieder, deren Erfindungsgabe so grofs war, eine neue Weise oder einen neuen Ton zu ersinnen. Alle diese niedergeschriebenen Gesetze hiefsen: Tabulatur — sie bildete den Schulzettel der Meistersingerzunft und vereinigte die Zusammenstellung der besonderen Statuten der Genossenschaft neben den Regeln und Gesetzen, nach welchen gedichtet und gesungen werden mufste.

Einen Auszug von neun Liedern aus der Kolmarer Sammlung giebt der Rektor Billing in einem Briefe an Herrn Oberlin (derselbe, an den auch die vorigen Briefe gerichtet waren) unter dem Datum des 23. Juni 1789. Diese Lieder haben zum Verfasser: Regenbogen, Muskatblüt, Klingsor, Kantzler und Heinr. von Mügelin. Auch enthält derselbe Brief noch zehn Lieder Konrads von Würzburg, sowie die Titel von dreifsig anderen Liedern desselben Dichters und Sängers, allesamt in der Kolmarer Sammlung enthalten. Man braucht nur die Titel einiger Lieder Konrads von Würzburg, von denen einzelne, als mit musikalischen Noten versehen, ver-

zeichnet sind, zu betrachten, um inne zu werden, dafs wir es in ihm mit einem Dichter und Sänger zu thun haben, der so recht in der Periode des Überganges vom freien Minnesange zum zünftigen Meistersange steht. Dem Inhalte nach stehen die Gesänge Konrads von Würzburg denen der Meistersinger ungleich viel näher als denen der Minnesänger; denn vielmehr als das Thema der Minne sind in ihnen die Themen von Religion, Fabel und Moral behandelt. Wir finden eben bei den späteren und eigentlich zünftigen Meistersingern eine aufserordentliche Vorliebe für Behandlung biblischer Geschichtsstoffe, sowie für das didaktische Lied oder Lehrgedicht, wohl werden auch rein lyrische Stoffe behandelt, aber nie tritt bei den Meistersingern die Lyrik in den Vordergrund, wie wir dies in dem uns so frisch anwehenden Leben der Minnesänger bemerken. Als richtig für die Entstehung der Meistersinger ist wohl anzunehmen, dafs der Keim für dieselben schon in jener Zeit liegt, als die echten Poesien und Weisen der Minnesänger verklangen, als ihre Poesie nicht mehr den naiven und ungetrübten Sinn und Charakter besafs, sondern »von des Gedankens Blässe angekränkelt«, in Reflexionspoesie überging. Der Meistersang erscheint somit als eine Weiterentwicklung jenes reflektierenden Wesens der späteren Dichtung des Ritter- und Heldentums.

Erinnern wir uns der Klage über den Verfall der Sangeskunst in einem Liede Walthers von der Vogelweide (Maness. Sammlung 1, 112a) überhaupt der mannigfachen Klagen späterer Minnesänger, sowie des Spottes, den z. B. Heinrich der Teichner (ein Sänger aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts) über die Minnesänger ausgiefst, indem er ihre Lieder »sentimentale Schwärmereien« heifst, so sind dies Anzeichen, welche uns aufmerksam machen, dafs neue Anschauungsweisen in betreff der Sangeskunst vorhanden sind. Wenn Frauenlob in der Erregung des Streites, den er mit Regenbogen dem Schmied hat, sich hinreifsen läfst, zu sagen (Maness. Sammlung II. 216b), dafs Reinmar, Eschenbach und Walther nur von dem »Schaum gesungen« hätten, seine Kunst aber auf den »Grund des Kessels« gehe, — dafs jene Sänger nur den schmalen Steig bei der kunstreichen Strafse gefahren, er aber eines jeden, der gesungen und noch singe, Meister zu sein sich rühme, so ist auch dies wiederum ein Zeugnis

für den Bestand einer neuen Ära der Dicht- und Sangeskunst.

In des Nürnbergers »Ambrosii Metzgers meisterlichen Freyung der Singer, so die Freyung (Frei- und Lossprechung zum Meister, im Fragen und Antworten) auf den Stul begehren,« werden folgende vier Meister als diejenigen bezeichnet, von denen nur allein die Kunst des Meistersanges ihren Ausgang nahm: Frauenlob, Regenbogen, Marner und Heinrich von Mügelin. Ihre Töne hiefsen bei den Meistersingern die gekrönten, weil sie vom Kaiser Otto I., nachdem sie sich vor ihm und dem Papste durch ihre Gesänge vom Rufe der Ketzerei gereinigt hätten, mit einer Krone beschenkt worden seien; dafs dies aber unhistorisch und durchaus Fabel ist, wissen wir bereits.

Nachdem wir uns so, um den Übergang von Minnesang zum Meistersang zu erfahren, die äufseren Zeugnisse vorgeführt haben, wollen wir innere Beweise für denselben in den Liedern und Gesängen der fraglichen Meister abzufinden suchen.

Unzweifelhaft sind Frauenlob, Regenbogen, Muskatblüt, Kantzler, Mügelin und Konrad von Würzburg diejenigen, welche die Brücke vom Minnesang zum Meistersang bilden. Ihre Lieder, welche noch nicht wie die Schöpfungen der späteren und eigentlichen zünftigen Meistersinger poetische Schwäche und leeres Reimgeklingel aufweisen, stehen jedoch, was den Inhalt betrifft, meist schon in dieser Zeit; sie entsprossen gewifs ihrem Inhalte nach aufserordentlich den Anschauungen der späteren Meistersinger, weshalb es auch erklärlich ist, warum letztere diese Männer zu ihren Aposteln erhoben.

Die Dogmen der Kirche, Allegorien der oberflächlichsten Art, philiströse Moral bilden schon zum grofsen Teile die Themen der Lieder obengenannter Sänger. Nicht mehr so ungebunden ist in ihren Gesängen der hehre, frische und ideale Zug der früheren Minnesänger wahrzunehmen. Und doch sind diese Sänger es gerade, welche zum Unterschiede von den späteren und eigentlichen zünftigen Meistersingern noch unmittelbar zum öffentlichen Leben in Beziehung standen. Sie gehören gleichzeitig der späteren Epoche des Minnesanges und der frühesten Epoche des Meistersanges an.

Ehe wir nun einige Worte über diese Männer, welche die Epoche des Meistersanges einleiten, sagen, wollen wir uns den

Unterschied zwischen Minnesänger und Meistersänger klar darlegen.

Einen eigentlichen und krassen Unterschied bemerkt man erst in der Zeit, in welcher der Meistersang wirklich zünftig betrieben wird, d. h. wo die Kunstausübung sich dem öffentlichen Leben abwendet und sich in die Formalitäten einer Schule zwängt. Dinge, die uns bei den früheren und so recht eigentlichen Vertretern der Minnesangszeit unwillkürlich frei und losgelöst von allem äufseren Zwange erscheinen — wie Sangeswettstreite und die Namenverleihung einzelner Weisen oder Töne — finden wir bei den zünftigen Meistersingern in ihren Preis- und Schulsingen, sowie in den zahllosen Tönen, welche sie besafsen, zu Dogmen verhärtet wieder.

Die Weisen der Minnesänger wurden nicht erfunden, damit sie selbst oder andere stets neue Texte darauf verfertigten, sondern zu jedem neuen Liede (mit wenigen Ausnahmen) entstand eine neue Sangesweise. Ganz anders verhielt sich dies bei den Meistersingern. Diese erfanden erst Versmafs und Weise, welche sie unter dem Namen »Ton« begriffen; auf diesen Ton konnten nun, nach Belieben in Anzahl, Gesänge und Lieder angefertigt werden. Zum Meister konnte bei ihnen erst der gefreit werden, welcher einen solchen neuen Ton erfunden hatte, und die vielen besonderen Töne, welche die wunderlichsten Namen tragen, sind für das Wesen der Kunst der Meistersinger charakteristisch. Wohl finden wir auch schon in der Minnesangszeit Lieder, nach früheren Weisen gesungen, ausgeführt. Zeugnisse hierfür sind vorhanden, wenn wir von einer Brennenberger Weise hören; ferner wenn wir (aus der Maness. Sammlung I, Seite 38) vernehmen, dafs ein Dichter ein Mädchen sagen läfst, es habe zu Abend einen Ritter in »Kiurenbergers wise« singen gehört. Bekannt ist auch, dafs die Meistersinger viele Töne den Liedern der Minnesänger entnahmen, so z. B. erfahren wir, dafs der Meistersinger Hans Folz in Brennenbergers Weise dichtete.

Als hervorragende Mittel- und Bindeglieder der beiden Epochen — Minnesang und Meistersang —, die sich nicht gleich in voller Schärfe und Abgegrenztheit gegenüberstehen, haben wir besonders Frauenlob, Regenbogen, Muskatblüt, Kantzler, Mügelin, Marner und Konrad von Würzburg zu nennen. Treten wir diesen Männern nun etwas näher.

Frauenlob (Heinrich von Meifsen) war aus Meifsen gebürtig und erblickte dort 1260 das Licht der Welt. Sein eigentlicher Name war Frauenlob; dies geht aus einem Liede Hermanns der Damen hervor, in welchem dieser ihn als Jüngling ermahnt, sein Talent dem Lobe der Frauen zu weihen, worauf schon sein Name hinweise. Die Meistersinger hielten ihn für einen Doktor der Theologie, da seine Gelehrsamkeit gröfstenteils auf religiösem Gebiete zu finden ist. Frauenlob besuchte viele nord- und süddeutsche Höfe, und aus seinen Liedern ist zu ersehen, dafs er in Dänemark, Brandenburg, auf Rügen, in Mecklenburg, in Bremen, Böhmen, Bayern und Kärnten gewesen sein mufs. Um 1311 oder 1312 liefs er sich in Mainz nieder. Hier soll er nun nach der Meinung der späteren eigentlichen Meistersinger die erste Meistersingerschule gegründet haben. Frauenlob starb am 30. November 1318 zu Mainz, woselbst ihm im Dome ein Denkmal gesetzt ist. Wie fruchtbar er in seinem Schaffen war, beweist, dafs, trotzdem vieles von seinen Sachen verloren gegangen ist, wir doch noch drei grofse Leiche, viele Sprüche in 448 Strophen und 13 Lieder in 51 Strophen besitzen. Die Meistersinger haben von Frauenlob 35 Töne entlehnt und dieselben in ihre Tabulatur aufgenommen. Aus dem Verzeichnisse der Meistersingertöne, in welchem Frauenlob immer voransteht, seien hier (nach Wagenseil) aufser einem gekrönten Haupttone folgende mit wunderlichen Namen versehene Töne genannt:

Die Augenweise mit 10 Reimen.
Der Spiegelton mit 11 Reimen.
Die Grunweis mit 12 Reimen.
Der Tön-Ton mit 13 Reimen.
Der vergessene Ton mit 15 Reimen.
Die Ritter-Weis mit 16 Reimen.
Der geile und der Leib-Ton mit 16 Reimen.
Die Frösch-Weis mit 18 Reimen.
Die Jahr-Weis mit 18 Reimen.
Die Tag-Weis mit 20 Reimen.
Der blaue und blühende Ton mit 17 Reimen.
Der zarte Ton mit 21 Reimen.
Die gulden Rad-Weis mit 21 Reimen.
Der Leid-Ton mit 22 Reimen.
Der überzarte Ton mit 34 Reimen.

Nur wenige seiner uns bekannten Lieder widmet er der Minne. Wohl widmet er einige Gesänge den Frauen, aber

gröfstenteils sind seine Lieder didaktischen Inhaltes; sie sind mehr belehrend und betrachtend, aber meist sehr schön und sinnig. Am höchsten erscheint das Lob, welches er dem weiblichen Geschlechte darbringt in seinen Hymnen des durch die Jungfrau Maria verklärten Hohen Liedes und macht ihn eigentlich erst des Namens »Frauenlob« würdig. An sein Begräbnis knüpft sich die schöne Sage von den Frauen, welche seinen Sarg von der Wohnung in die Kirche trugen und mit Weinspenden sein Grab versahen, zum Lohn für das Lob, welches er in seinen Liedern der Weiblichkeit gezollt hatte.

Ihm reihen wir in unserer Betrachtung Barthel Regenbogen an. Regenbogen war ein Schmied, gab jedoch das Schmiedehandwerk aus unwiderstehlichem Drange zur Dicht- und Sangeskunst auf. Er war ein Zeit- und Kunstgenosse Frauenlobs; beide wetteiferten nicht nur miteinander, sondern auch gegeneinander. Dies beweist der mit Heftigkeit und Bitterkeit von beiden geführte Wettgesang über den Namen »Frau« und »Weib«. Regenbogen straft Frauenlob, welcher als Gelehrter voll Übermut auf denselben herabsah und ihn dies sehr oft in harten Worten fühlen liefs. Regenbogens Gesänge sind in der Form unbeholfener als die des Frauenlob; allein an Tiefe der inneren Empfindung, sowie an Ursprünglichkeit überragt er wohl den letzteren. Dieser mag es auch wohl gewufst haben, denn sonst hätte er Regenbogen ungeschoren gelassen. Charakteristisch ist es, wenn Regenbogen sich darüber beklagt, dafs ihm die grofsen Herren seinen Gesang nicht lohnen; er ruft den Fürsten zu, dafs sie sich besser vorsehen mögen, im anderen Falle kehre er zu seiner Esse Glut zurück.*) Barthel Regenbogen gleicht in seinen Lebensanschauungen, in seinem Fühlen und Denken sehr dem letzten wirklich bedeutenden Meistersinger Hans Sachs. Treuherzigkeit, Biederkeit und unbefangener Ausdruck sind beiden gleich. Rittern, Geistlichen und Bauern sagte Regenbogen, dafs sie zu einander halten sollten, da sie im Grunde alle gleich wären. In seinem Liede »die Zukunft« weissagt er eine Zeit der Zwietracht, in welcher sich zwei Häupter der Christenheit be-

*) Da schwöre ich dem Hammer, der Zange und dem Ambofs, denn er teilt mir willig sein Fleisch und auch sein Brot mit. Fürwahr, ich zehre mich nimmer arm mit Kunst vor Herren auf meinen Tod.

kämpfen; es sind dies Hindeutungen auf die spätere Zeit der Reformation. Wie sehr aber Regenbogen wiederum noch in den Anschauungen seiner eigensten Zeit befangen ist, beweist, dafs er das Heil von der Eroberung des heiligen Grabes erhofft. Wie wir in jener Zeit den Unmut über die Erfolglosigkeit der Kreuzzüge sich Luft machen sehen durch grofse Gehässigkeit gegen die Juden, so treffen wir denn auch bei Regenbogen Lieder, die die Bekehrung der Juden von ihren Irrtümern zu Themen haben.

Von den späteren Meistersingern sehr hoch geschätzt wohl wegen der Künstlichkeit seiner Sprache war Konrad von Würzburg. Derselbe lebte in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. während des Interregnums und während der Regierung Rudolfs von Habsburg. Konrad war ein wandernder Sänger, hielt sich wohl meistenteils in der Gegend des Oberrheines auf und starb 1287 in Basel. Er besafs eine aufserordentliche Fertigkeit und Gewandtheit in der Sprachbehandlung. Seine Lieder sind uns rechte Beweise dafür. Wie sehr er seine Strophen mit Reimen überladen hat, ersehen wir, wie auch zugleich seine Kunstfertigkeit in Reimen, aus seinem Winterlied, in welchem jedes zweite Wort auf das erste gereimt ist. In der Kolmarer Sammlung sind viele seiner Lieder als mit »musikalischen Noten« versehen verzeichnet. Auch dieser Sänger klagt über den Verfall der Kunst und darüber, dafs die Reichen ihrer nicht achten. Aufser einer grofsen Anzahl lyrischer Gesänge sind von ihm Fabeln, epische und didaktische Lieder verfafst.

Wie Konrad von Würzburg, so war auch sein Zeitgenosse, der vierte dieser Männer, denen wir unsere Betrachtung widmen, Marner, ein fahrender Sänger; er war gebürtig aus Schwaben und lebte in Armut und Dürftigkeit, wie er selbst erzählt. Ernst und tiefes Gefühl für Wahrheit spricht sich in seinen Liedern aus, von welchen die Sprachgedichte bedeutender als die Minnelieder sind. Marner, dessen Vorbild Walther von der Vogelweide war, wurde von Konrad von Würzburg überlebt; denn, wie wir erfahren, wurde ersterer vor 1287 als blinder Greis in schändlicher Weise ums Leben gebracht.

Am Ende des 14. und am Anfange des 15. Jahrhunderts lebte Muskatblüt, auch ein wandernder Sänger und Dichter, der bei den späteren Meistersingern hoch angesehen war. Von

ihm kennen wir religiöse Lieder, die sehr oft eine erkünstelte Sprache und Ausdrucksweise tragen; ferner didaktische Gedichte und Lieder, welche die Schönheiten der Natur besingen; besonders sind diese letzteren Lieder aufserordentlich schön und übertreffen viele Lieder gleichen Genres der älteren Minnesänger sogar an Schwung und Mannigfaltigkeit der Darstellung. Nach diesem Sänger benannten die Meistersinger einen ihrer vielen Töne »Muskatblüt-Ton«.

Der fünfte dieser die Meistersingerepoche einleitenden Männer, Kantzler, nennt sich selbst in seinen Liedern einen armen von Land zu Land fahrenden Sänger und klagt über die Kargheit und den Unverstand der Grofsen, die stets schlechte Sänger den wahren und guten vorziehen. Mai- und Minnelieder sind als besonders charakteristisch von ihm zu nennen. Kantzler lebte wohl in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und wird nach Wagenseil seines Berufes als ein Fischer bezeichnet, was zu bezweifeln ist, da er in der Manessischen Sammlung als ein Mann von Wissenschaft und Kenntnis der Welt erscheint. Über das Land und den Ort seiner Geburt verlautet nichts; nach Wagenseil soll er allerdings in Steiermark geboren sein, was aber durch Kantzlers Sprache widerlegt wird.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte Heinrich von Mügelin, ein Sänger, der sich in Böhmen und Österreich aufgehalten hat. Dem Kaiser Karl IV. widmete er sein Lehrgedicht »Das Buch der Maide«, und aus seiner »Ungarischen Chronik« erfahren wir, dafs er die meisten seiner Werke dem Herzoge Rudolf IV. von Österreich widmete. In seiner Lyrik gleicht er Frauenlob und Regenbogen. Ein gröfserer Gesang von ihm »Lobgesang auf die heilige Jungfrau« ist wohl als eine Nachahmung der »goldenen Schmiede« Konrads von Würzburg anzusehen.

Diesen Männern, die den Meistersang einleiten, sind noch folgende anzureihen:

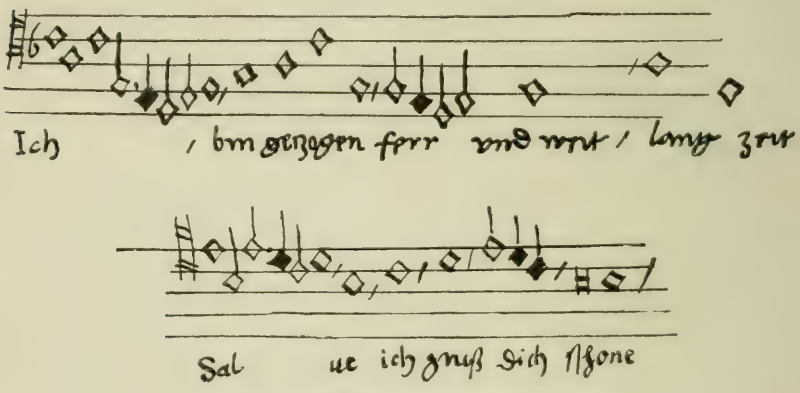
Meister Rumelant (ein Zeitgenosse Marners), Meister Stolle (Ende des 13. Jahrhunderts), Johannes Hadlaub (zu Zürich, Ende des 13. Jahrhunderts), Suchensin (Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts), Peter der Suchenwirt (Ende des 14. Jahrhunderts), Heinrich der Teichner (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) und Michael Behaim.

Letzterer ist seinen Liedern nach zu urteilen schon zu den eigentlichen Meistersingern zu rechnen, da er das Wesen der Poesie nur noch in der äufseren Form sucht; jedoch genügen bereits die erstgenannten sechs Sänger, um uns in ihren Liedern ein Bild von der Herbstzeit des Minnesanges zu geben.

Auf den Schultern dieser Männer stehen nun die zünftigen Meistersinger, welche jene zu ihren Aposteln erhoben und zu Vorbildern in ihrer Kunst machten. Die zünftige Meistersingerkunst erhielt sich, wie wir wissen, lange am Leben — bis in die dreifsiger Jahre des 19. Jahrhunderts — und war fast in allen Gauen Deutschlands vertreten. Künstlerische Resultate, die Zeiten überdauern, sind trotz der bedeutend grofsen Zahl der Meistersinger, welche überhaupt lebten, nicht zu verzeichnen. Nur eine Meistersingerschule gelangte eigentlich zu einer Berühmtheit, nämlich die von Nürnberg. Ihr gehörten im 15. Jahrhundert Hans von Rosenblüt, Hans Folz, sowie im 16. Jahrhundert der Meister aller Meistersinger, Hans Sachs, als namhafte Vertreter an.

Mit Hans von Rosenblüt treten wir unter die eigentlichen Meistersinger von Nürnberg, deren bedeutendster Hans Sachs war. Rosenblüt reimte und sang um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Sein Talent neigte gern zur Darstellung komischer Stoffe. Treten uns aus seinen Schwänken und Fastnachtsspielen, durch welche er berühmt wurde, Schilderungen in derb-drastischer Weise entgegen, so erscheint der Lyriker Rosenblüt zumal in seinen »Weingrüfsen« und »Weinsegen« als feinempfindender Mensch. Auch als ernst denkenden Mann lernen wir Rosenblüt kennen. Scharf geifselt er die Gebrechen der Kirche in seiner »Beichte« und trug viel zur Entfaltung reformatorischer Bestrebungen, wie sie damals allenthalben in der Luft schwebten, bei. Rosenblüt hat noch an Fürstenhöfen gesungen, hielt sich aber die meiste Zeit seines Lebens in Nürnberg auf. An Fürstenhöfen recitierte er seine »Wappendichtungen«. Aus seinem Gedichte »Einsiedel« geht hervor, wie sehr er das Leben an Fürstenhöfen, welches ihm in schrecklicher Erbärmlichkeit entgegengetreten sein mufs, geifselte. Er wandte sich schliefslich ganz dem Leben seiner freien Vaterstadt Nürnberg zu und kämpfte sogar persönlich für deren Rechte und Freiheit im Kriege der Nürnberger mit zweiundzwanzig gegen sie verbündeten Fürsten im Jahre 1450.

Hans Folz, der den Meistersingern als der letzte ihrer Apostel und als Erfinder von sieben Meistertönen gilt, wurde in Worms geboren und lebte als Barbier und Meistersinger in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Folz war auch Besitzer einer Privatdruckerei, durch welche er seine Dichtungen selbst vervielfältigte und so veröffentlichte. Weil er kein Sammelwerk derselben herausgab, sondern seine Lieder und Erzählungen einzeln als Flugblätter in die Welt sandte, so sind nicht viele derselben erhalten geblieben. Von seinen eigentlichen Meistersängen sind nur wenige bekannt. Hierher gehört z. B. das »Lied genannt der pöfs rauch«, in welchem er die Männer verspottet, die unter dem Pantoffel leben.



No 24. Notenschrift von Hans Sachs.

Ferner ist zu nennen »Von zweyer frawen Krieg und von dreyer bawrn frag«, in welchem Gedichte er erklärt, woher es komme, dafs die Geistlichen den Weibern der Bauern nachstellen. Ein historisches Gedicht von Hans Folz ist das echt vaterländische »Von wannen das heilige römische Reich seinen ursprung erstlich hab, und wie es darnach in deutsche land kummen sey« von ihm selbst 1480 gedruckt. Die Münchner Bibliothek besitzt u. a. von Hans Folz noch ein gereimtes Werkchen unter dem Titel »difs büchlein wiset, wie sich ein jecklicher Christenmensch schicken sol zu einer gantzen vollkommenen und gemeyner bycht« vom Jahre 1473, gedruckt im Jahre 1497.

Als bedeutendster Meistersinger Nürnbergs, wie überhaupt aller Meistersinger, erscheint uns, wie schon früher erwähnt,

Meister Hans Sachs, welcher in Nürnberg am 5. November 1494 geboren wurde und daselbst am 25. Januar 1576 starb. Sein Andenken ehrt aufser der Oper Richard Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« ein ihm in seiner Vaterstadt errichtetes Denkmal. Hans Sachs ist nicht allein der genialste unter den Meistersingern, sondern auch als einer der be-

1545 : HANS SACHS.

No. 25.

deutendsten Dichter seines Jahrhunderts zu verzeichnen. Er hatte das Schusterhandwerk erlernt, wanderte als Geselle und wurde sodann in seiner Vaterstadt ansässig. Hier pflegte er bis an sein Lebensende neben seinem Handwerk den Meistergesang, in welchem der Leinenweber Nunnenbeck sein Lehrer gewesen war. Wie fruchtbar Hans Sachs gewesen, beweist die grofse Anzahl seiner Gedichte, deren Zahl er selbst auf 6000 angiebt, von denen jedoch nur der kleinste Teil durch

den Druck veröffentlicht worden ist. Aufserdem ist Hans Sachs Verfasser von Tragödien, Komödien, Fastnachtsspielen, biblischen, mythologischen und geschichtlichen Erzählungen, sowie von Fabeln und Schwänken. Von ihm erlangten volkstümliche Berühmtheit die Lieder »Warum betrübst du dich mein Herz« u. v. w. und sein allegorisches Gedicht auf Luther »Die wittembergisch' Nachtigall«.

Ein namhafter Schüler von Hans Sachs war der Görlitzer Schuster Adam Puschmann; ihm verdanken wir neben Metzger und Wagenseil die Kenntnis des Verfahrens bei den späteren sogenannten Singschulen. Aus diesen Werken wollen wir uns zum Beschlusse unserer Betrachtungen über die Meistersingerzeit, die äufseren Umstände, die Gebräuche, welche charakteristisch für die Meistersingerzünfte waren, vorführen.

Jede Meistersingerschule hatte einen Zunftvorstand, der aus einem Obermeister, einem Kronenmeister, einem Büchsenmeister (Kassierer) und einem Schlüsselmeister bestand. Den Aufführungen bei den Meistersingern, Schulsingen genannt, safsen vier Merker vor, die auf die Ausführung des Gesungenen zu achten und alle Verstöfse, welche gegen die Reinheit und Gesetze des Reimes, des Versmafses und des musikalischen Vortrages gingen, zu merken hatten. Der eine von ihnen hatte auf die Melodie, ein anderer auf den Versbau, ein dritter auf die Reime und ein vierter darauf zu achten, dafs der Inhalt der Gesänge der heiligen Schrift nicht widerspräche. Fehler mufsten durch Geldstrafen gesühnt werden. Die Mitglieder einer Meistersingerzunft teilten sich in Meister, Dichter, Singer und Schulfreunde ein. Meister war nur derjenige, der nur einen neuen Ton erfunden hatte, d. h. ein Lied mit eigenem, nicht entlehntem Versbau und eigener Melodie, welche den Gesetzen der Meistersingerzunft entsprachen. Dichter war derjenige, der eigene Gedichte auf Versmafs und Melodie entlehnter, schon bestehender sang. Singer wurde der genannt, der die gebräuchlichsten Lieder auswendig wufste, und Schulfreunde hiefsen diejenigen, welche eine genügende Kenntnis von den Gesetzen des Meistersanges besafsen.*)

*) Christoph Wagenseil sagt in seinem Buch von der Meistersinger holdseligster Kunst: »Wer die Tabulatur noch nicht recht versteht, wird ein Schuler; der alles in derselben weifs, ein Schulfreund; der etliche Thön,

Oft wurden nun von der Meistersingerzunft Preis- oder Wettsingen veranstaltet. Diese wurden ausgeschrieben als »Schule« oder »Schulesingen«. Auf solchen Preis- oder Schulesingen wurden Singer zu Meistern gefreit und Preise verteilt. Ein zum Meister gefreiter durfte sodann auch Schüler annehmen und sie im Meistersang unterweisen. Solches Schulsingen fand nicht allein in der Herberge oder Zeche der Meistersinger statt, sondern an Nachmittagen der Sonn- und Festtage in der Kirche nach Beendigung des Gottesdienstes. So wissen wir es von Nürnberg, woselbst diese Singschulen öffentlich abgehalten wurden und dem Publikum der Eintritt gegen ein Entgeld offen stand. Durch öffentlich ausgehängte Tafeln, welche mit Sinnbildern aller Art verziert waren, wurde das Publikum eingeladen. Auf solchen Tafeln waren z. B. Christus am Kreuz mit König David, der die Harfe spielt, die Geburt Christi und andere gleichartige Dinge dargestellt. Eine der Tafeln zu Nürnberg trug sogar das Bildnis von Hans Sachs als Prototyp aller Meistersinger. Das Programm oder die Anzeige des Schulsingens war gedruckt, wurde unterhalb dieser Tafeln angeklebt und hatte in Nürnberg z. B. folgenden Wortlaut: »Nachdem aus Vergunst von einem Hochedlen Fürsichtigen Hoch- und Wohlweisen Rat dieser Stadt allhier den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen auf heut eine öffentliche christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preis, auch zu Ausbreitung seines heiligen göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldeter Schul nichts gesungen werden, denn was heiliger göttlicher Schrift gemäfs ist. Auch sind verboten zu singen alle Strafer und Reizer, daraus Uneinigkeit entspringen, defsgleichen alle schandbaren Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David- oder Schulkleinod verehret werden, und der nach ihm — mit einem schönen Kränzlein.« Das David- oder Schulkleinod war eine Kette von Münzen, deren eine — ein Geschenk von Hans Sachs — das Bildnis des Königs David trug. Seit Hans Sachsens Zeit hiefs in Nürnberg das »Gehäng« um obigen Preis »der David«, und derjenige, der am besten gesungen hatte, »der Davidgewinner«.

etwann 5 oder 6 fürsingt, ein Singer; der nach anderen Thönen Lieder macht, ein Tichter; der einen Thon erfindet, ein Meister; alle aber, so in der Gesellschaft eingeschrieben seyen, werden Gesellschafter genennet.«

Ein solcher Sieger hatte nun das Recht, schon beim nächsten Preissingen im Gewerke (so hiefs der etwas erhöhte Platz des Gesamtvorstandes vor dem Altar in der Kirche) zu sitzen, war auf Befragen stimmberechtigt und durfte Lehrlinge in der Übung des Meistersanges annehmen. Derjenige, der nach einem solchen Singen am besten gesungen hatte und mit jenem Kränzlein (gewöhnlich ein Kranz aus gemachten Blumen) beschenkt war, durfte beim nächsten Preissingen, das Haupt mit dem Kranze geschmückt, an der Kirchenthüre von den Zuhörern das Eintrittsgeld erheben. In Nürnberg fanden diese Schulsingen gewöhnlich in der Katharinenkirche statt. Einem Preis- oder Schulsingen ging gewöhnlich ein Freisingen vorauf; dies letztere unterschied sich vom ersteren dadurch, dafs dasselbe nicht der Censur der Merker unterworfen war. An diesem Freisingen konnte ein jeder teilnehmen, der auch nicht Meistersinger war; er erhielt weder Lob noch Tadel für seinen Gesang. Erst mit dem Preissingen begann das eigentliche Meistersingen, bei welchem die Merker strenge zu Gericht safsen. Sie hatten ein langes Verzeichnis vor sich liegen, welches alle 32 Hauptfehler, die in Sprache, Prosodie und im Gesang vorkommen konnten, enthielt, und gaben sehr Acht auf jeden Verstofs der Vortragenden. So berichtet uns Christoph Wagenseil in seinem schon früher erwähnten »Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst«, dafs es ein arger Verstofs eines Sängers war »falsche Meinungen« vorzutragen. Denn es heifst: »So aber werden genennet alle falsche, abergläubische, schwermerische, unchristliche und ungeziemende Lehren, Historien, Exempel und schändliche unzüchtige Wörter, die der reinen seligmachenden Lehre Jesu Christi, gutem Leben, Sitten, Wandel und der Ehrbarkeit zuwiderlauffen. Welcher derowegen dergleichen bringet oder singet, der wird nicht begabt, sondern hat gäntzlich versungen. Ja es kann ihm, nachdem die Materie wichtig, scharff untersagt und hart verwiesen, er auch von der Schul weggeschafft werden.« »Zu hoch und niedrig singen ist ein Fehler, denn man soll in einem Gesetz nit zu hoch und niedrig singen, sondern wie man das Gesetz angefangen, soll man es hinaus singen. Der Fehler ist gröfser, wenn man ein Gesang so hoch oder niedrig anfähet, dafs man es mit der Stimm nit erreichen kann, sondern das Gesang höher oder niederer mufs ange-

fangen werden.« »Veränderung der Thön ist ein Fehler, und geschiehet, wann man den Thon nit in gleicher Melodey aussinget; auch wenn man in einem Thon mehr oder weniger Verse singet, oder auch die Reimen auswechselt und hierdurch den Thon verkehret, fälschet und anderst singet, als ihn sein Meister gesungen.« »Falsche Melodey ist ein Fehler, und wird begangen, wenn man einen Thon durch und durch anderst singet, als ihn sein Meister gesungen. Ein solcher Sänger hat sich gäntzlich versungen.« »Falsche Blumen oder Koloratur sind ein Fehler, der wird begangen, wenn man einen Thon in Reimen, Stollen oder Abgesang, mit vielen anderen Blumen, Koloratur oder Läuflein singet, weder dafs ihn sein Meister geblümet oder kolorieret hat, also dafs die Melodey des Thons angegriffen und unkandtlich gemacht wird.« »Vor- und Nachklang ist ein Fehler, und wird der Vorklang genennet, wann einer ein Lied singet und macht im Anfang des Reimen mit bedecktem Munde einen Klang oder Stimm, ehe dannen er das Wort anhebt; desgleichen ist auch der Nachklang, wann er den Reimen ausgesungen hat, und macht alsdann mit zugethanen Mund einen Nachhall.«

No. 26.
Schulsingen der Meistersinger von Nürnberg in der St. Katharinenkirche.

Das begleitende Instrument, zu dem die Meistersinger ihre Gesänge vortrugen, war die Laute. Die Gesänge oder Lieder der Meistersinger hiefsen »Bar«. Ein Bar oder ein Lied be-

stand aus zwei oder auch drei und vier »Gesätzen«. Das erste Gesätz hatte meistenteils zwei Stollen oder kleinere Versgruppen von gleichem Mafse und gleicher Melodie. Hierauf folgte als zweites Gesätz der sogenannte Abgesang, der an Mafs und Melodie vom ersten Gesätz verschieden war, gewöhnlich in der längeren Ausdehnung. Das dritte Gesätz bildete ein an Mafs und Melodie dem ersten Gesätz gleicher Stoll.*) Wie schon früher bemerkt, hiefs die Melodie die Weise oder der Ton bei den Meistersingern; derselbe klang ähnlich dem Psalmodieren des Geistlichen in der Kirche — mit einem Worte, die Melodien der Meistersingerlieder waren meistens im erhöhten Sprechtone gestaltet und somit eine Art Sprechgesang. Ein solcher Ton war an den Kadenzeinschnitten mit allerlei »Blumen, Koloratur und Läuflein« gezieret und stand, was Charakteristik anlangt, meist gar nicht in Beziehung zum Sinne der Worte und war nur von sehr untergeordnetem musikalischen Werte. Die Töne der Meistersinger bildeten zugleich das metrische und rhythmische Schema zur Dichtung. Gröfstenteils wurde der Ton vor der Dichtung erfunden und, wie wir es auch schon wissen, wurden zu einem vorhandenen Tone, d. h. zum Rhythmus, Versmafs und zur Melodie die Worte erfunden.

Die verschiedenen Töne der Meistersinger trugen die wunderlichsten Namen, wie wir dies schon bei Gelegenheit Frauenlobs bemerken konnten, dessen Liedern die zünftigen Meistersinger 35 Töne entlehnten. Da gab es die Beerweis, die Brundelweis, die spitzige Pfeilweis, die Blassi-Luftweis, die verschlossene Helmweis, die gelbe Lilienweis, die englische

*) »Von des Brembergers end vnd tod. In des Brembergers thon.«

Stollen
Mit Urlaub Frau, um euern werten Dienstmann,
geheifsen war der Bremberger, ein edler Ritter weise,
In seinem Ton ich auch nun viel wohl singen kann,
darin, mir niemand verdenke, sein Lob ich immer preise.

Abgesang
Er hat gesungen mannigfalt,
das red ich auf die Treue mein, von einer schönen Frauen;
an ihm geschah grofse Gewalt,
dafs er verlor das Leben sein, sein Leib ward ihm zerhauen
der Herr der sprach: »Du hast mir lieb die Frauen mein,
o Bremberger, es geht dir an das Leben dein!
sein Haupt, das ward ihm abgeschlagen zu der Stund,
das Herz er in dem Leibe trug, das afs der Frauen roter Mund.

Zinnweis, die Schrotweis, die blutglänzende Drahtweis Jobst Zollners, die Hochtannenweis Heinrich Wolfs, die Stolz-Jünglingsweis, die Blau-Hornweis und Hoch-Jungfrauenweis Ambr. Metzgers, die abgeschiedene Vielfrafsweis Karl Toders, die kurze Affenweis Georg Hagens, die Weberkrätzenweis Ambr. Metzgers, den langen, guldenen, unbewufsten und verhohlenen Hof-Kreuzton u. a. m. Die Namen der Töne stammen wohl anfangs von den zu denselben gehörigen Textesworten; später hat man einen Ton auch wohl nach Einfall, Laune und Willkür zur Unterscheidung von anderen benannt.

Wir sind hiermit an den Schlufs unserer Betrachtungen des Lebens und Treibens der Meistersinger gelangt. Müssen wir nach allem wohl gestehen, dafs dieselben für die Entwicklung der Dichtkunst als solche, sowie der Musik als solche wenig — ja man kann wohl sagen fast nichts — beigetragen haben, so dürfen wir auch nicht verschweigen, in welcher Weise die Meistersinger segensreich wirkten.

Betrachten wir die Zeit, in welcher sich die zünftigen Meistersinger bildeten; es war dies eine Zeit, in der es in unserem Vaterlande böse und schlimm aussah nach der Seite der öffentlichen Sicherheit und allgemeinen Sittlichkeit. Waren es da nicht die biederen Meistersinger, die gegen den verkommenen Adel, der auf Grundlage von Willkür ein Vorrecht in der Gesellschaft ururpieren wollte, eiferten? Waren es nicht die ersten Meistersinger, die mit schneidigen Worten, wenn auch meist in derb-drastischer Weise die Übergriffe der Hierarchie, die Unsittlichkeit der damaligen Priester, welche dem Volke Vorbilder eines rechten Lebenswandels sein sollten, geifselten? Auch waren die Meistersinger eifrige Vorkämpfer der Reformation, sowie Erhalter und Ausbilder unserer Muttersprache.

Auf solche Weise waren jene Männer aus des Volkes Mitte durch ihre Kunstthätigkeit, wenn auch für die Künste selbst nicht von fortentwickelndem Einflusse, so doch von guter Einwirkung auf die Sittlichkeit des deutschen Volkes, sowie auf die Erhaltung und Ausbildung seiner Sprache zu einer Zeit, in welcher in unserem Vaterland das Band der Einigkeit, welches die drei Stände: Geistlichkeit, Ritter, Bauer und Bürger umschlingen sollte, arg gelockert war.

Können wir in den Künsten von den Meistersingern wenig Positives lernen, so mögen wir doch an ihnen erfahren, wie wir die Künste, welche von denselben es auch sei, nicht betreiben dürfen. Sie, die Freigeborenen, lassen sich nicht in Fesseln schlagen, ohne an ihrer Hoheit oder ihrem Wesen Einbufse zu erleiden. Nicht die Form ist lebenbringend, sondern der Geist ist es und die Idee, welche beseelend wirken.

Anhang

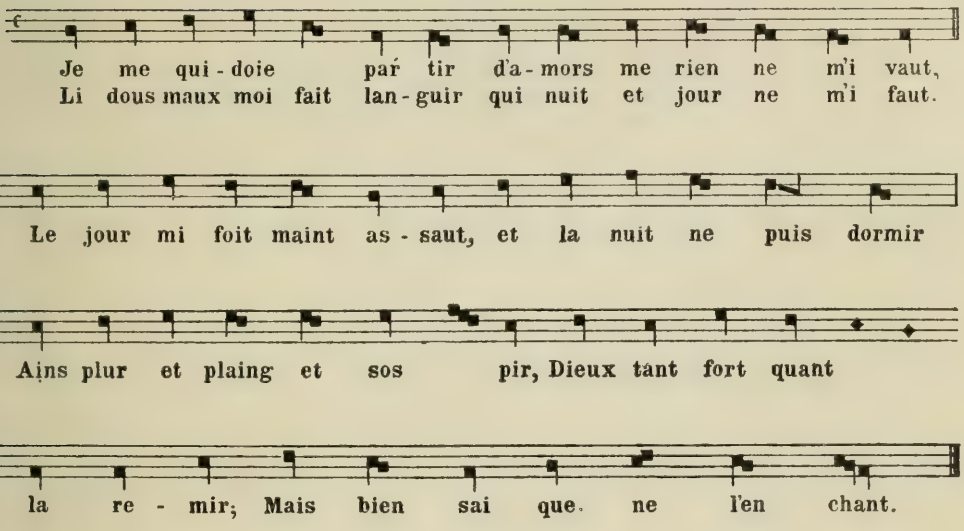
Notenbeispiele zu den Epochen der Minne- und Meistersinger.

Zwei Minnelieder,

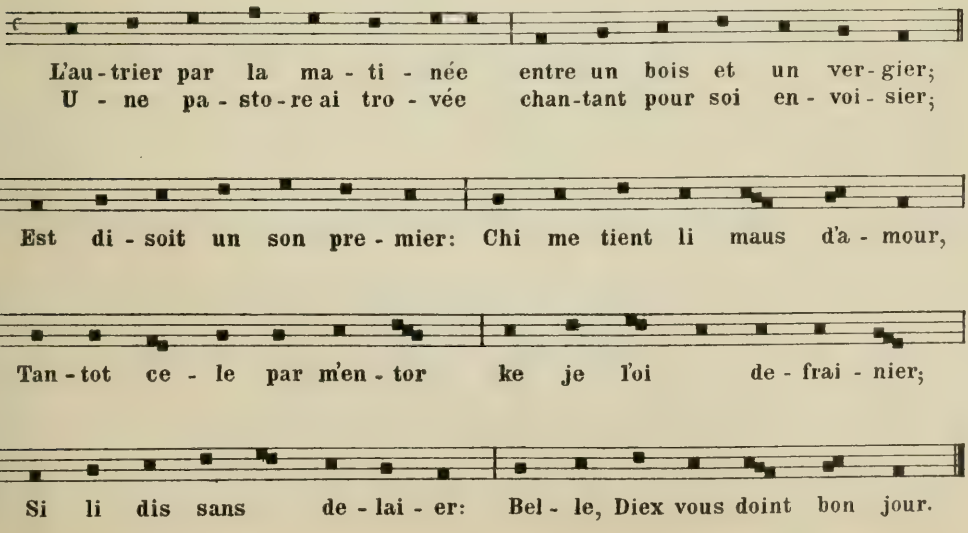
gedichtet und in Töne gesetzt von Thibault

(König von Navarra. 1201—1245.)

Minnelied No. 1.



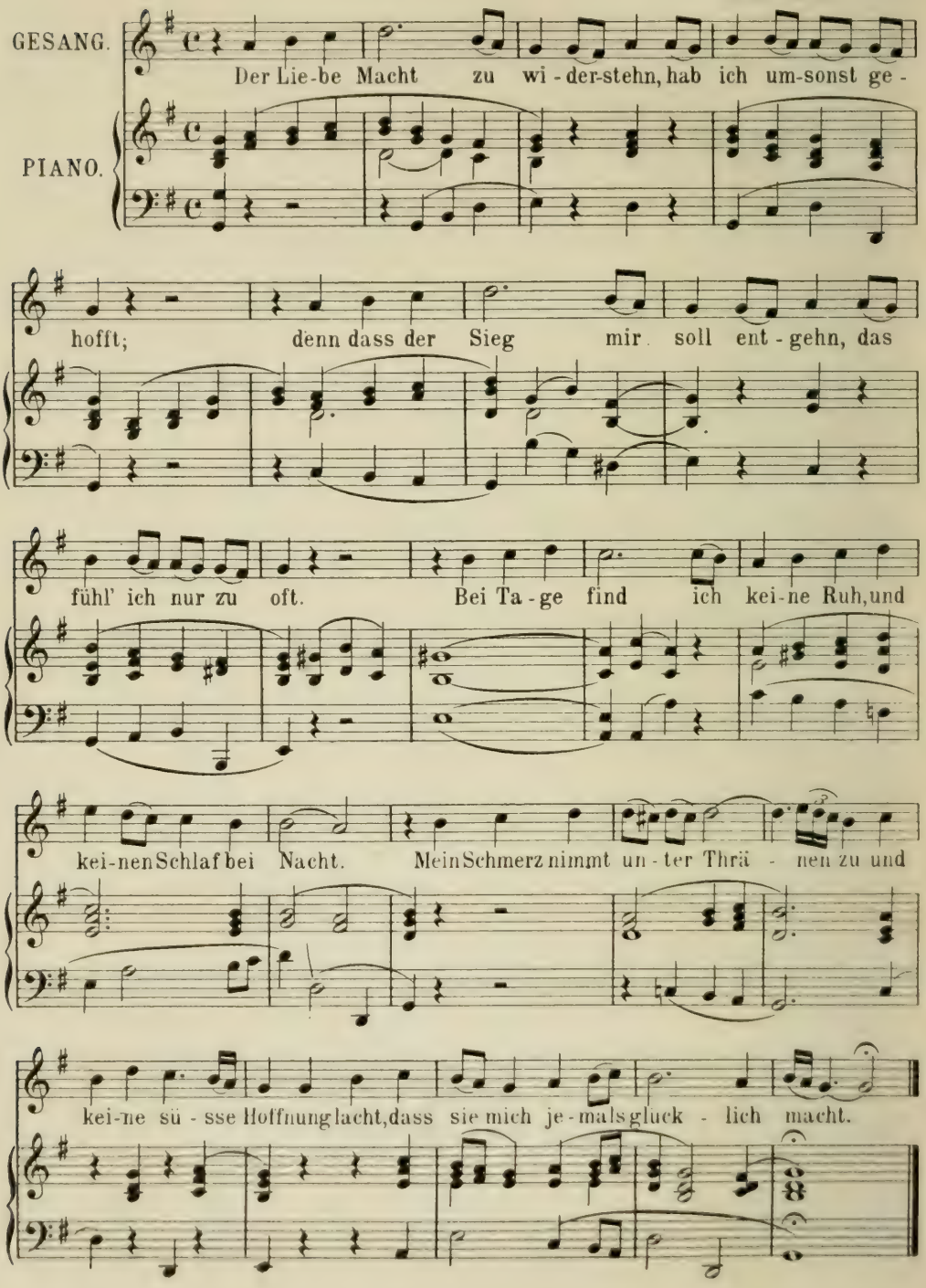
Minnelied No. 2.



Beide vorhergehenden Lieder mögen nunmehr, in moderne Notation übertragen, in deutscher Übersetzung und mit harmonischer Unterlage versehen, folgen.

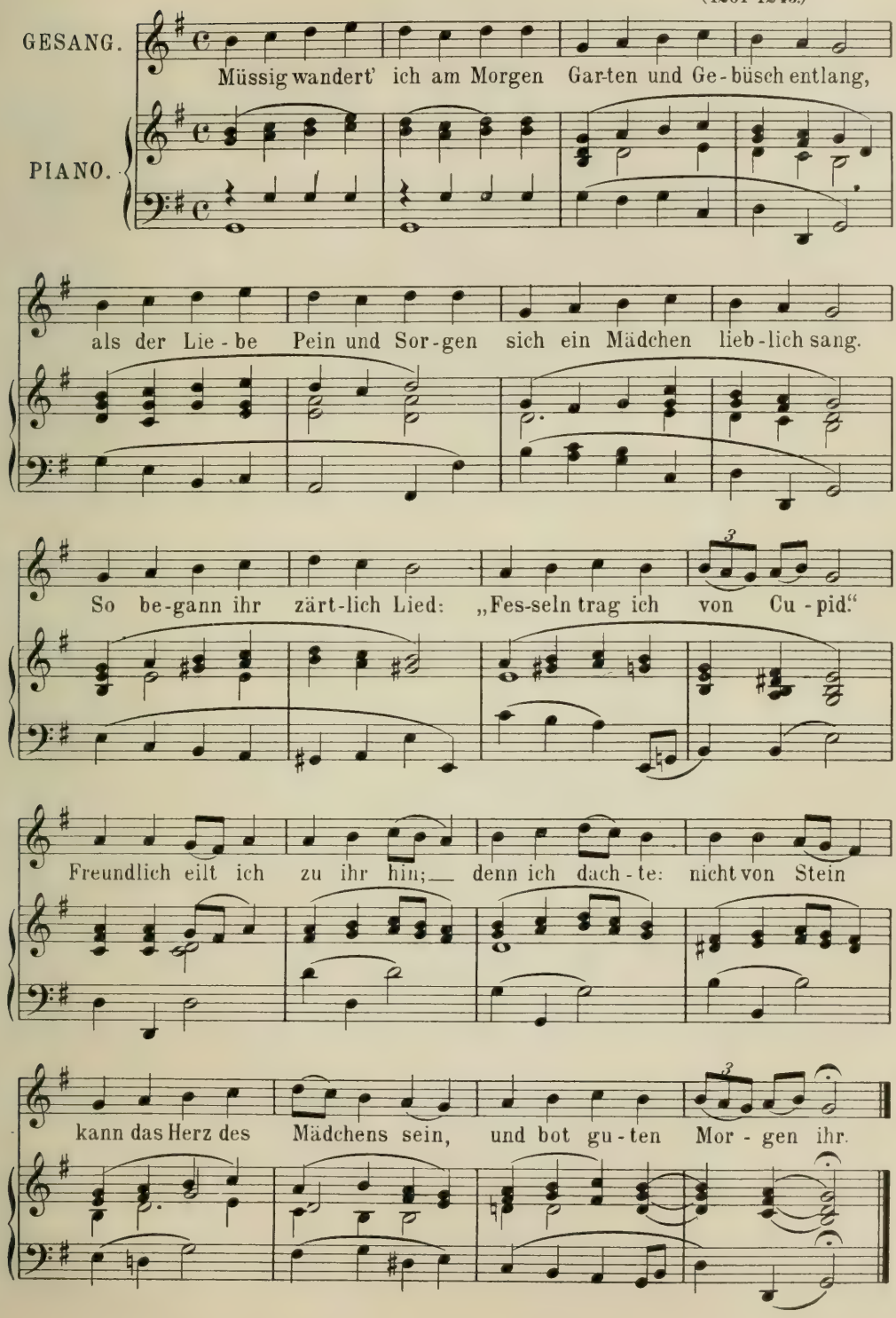
Minnelied No. 1.

Thibault, König von Navarra.
(1201-1245.)



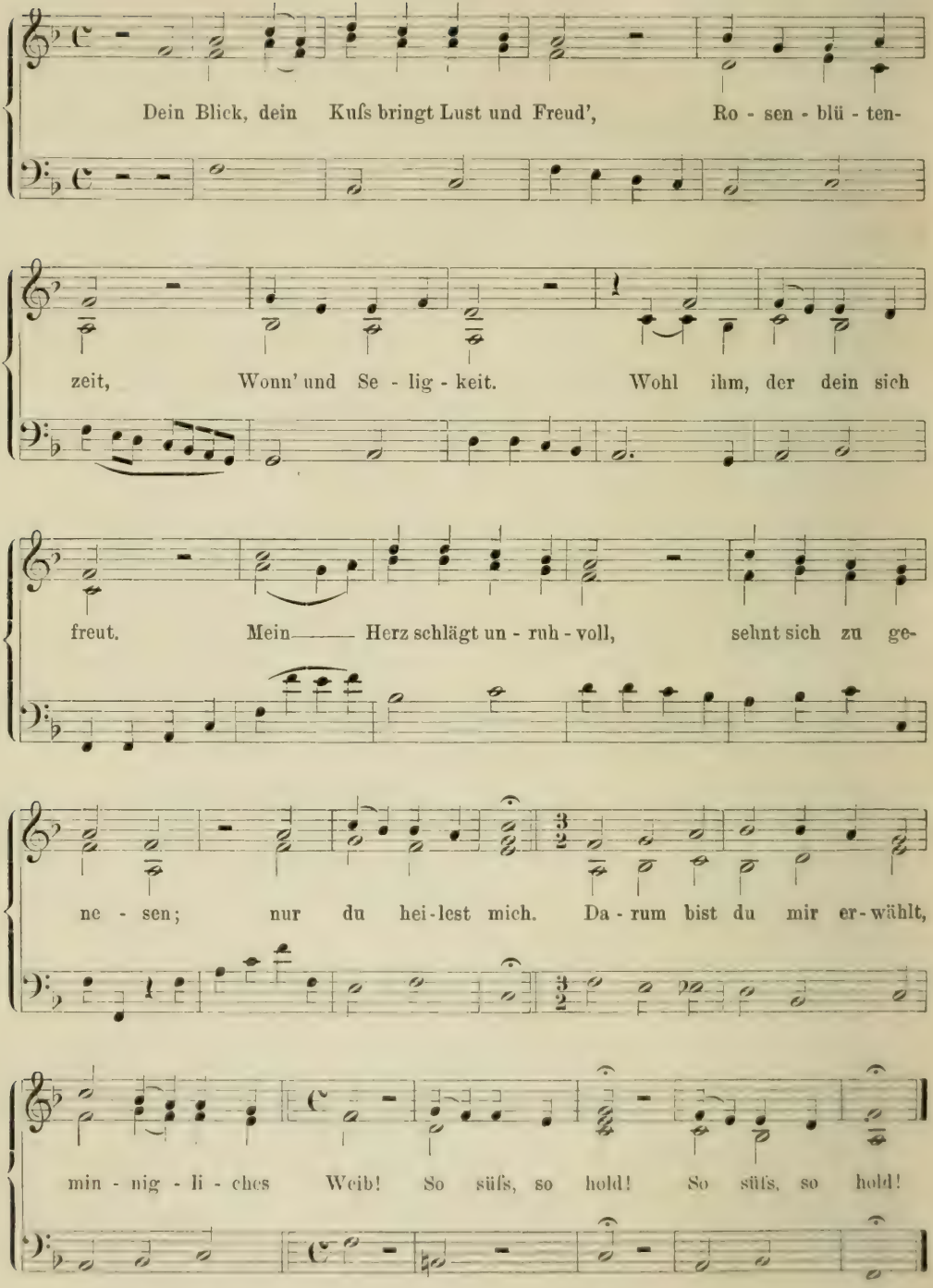
Minnelied No. 2.

Thibault, König von Navarra.
(1201-1245.)



Minnelied.

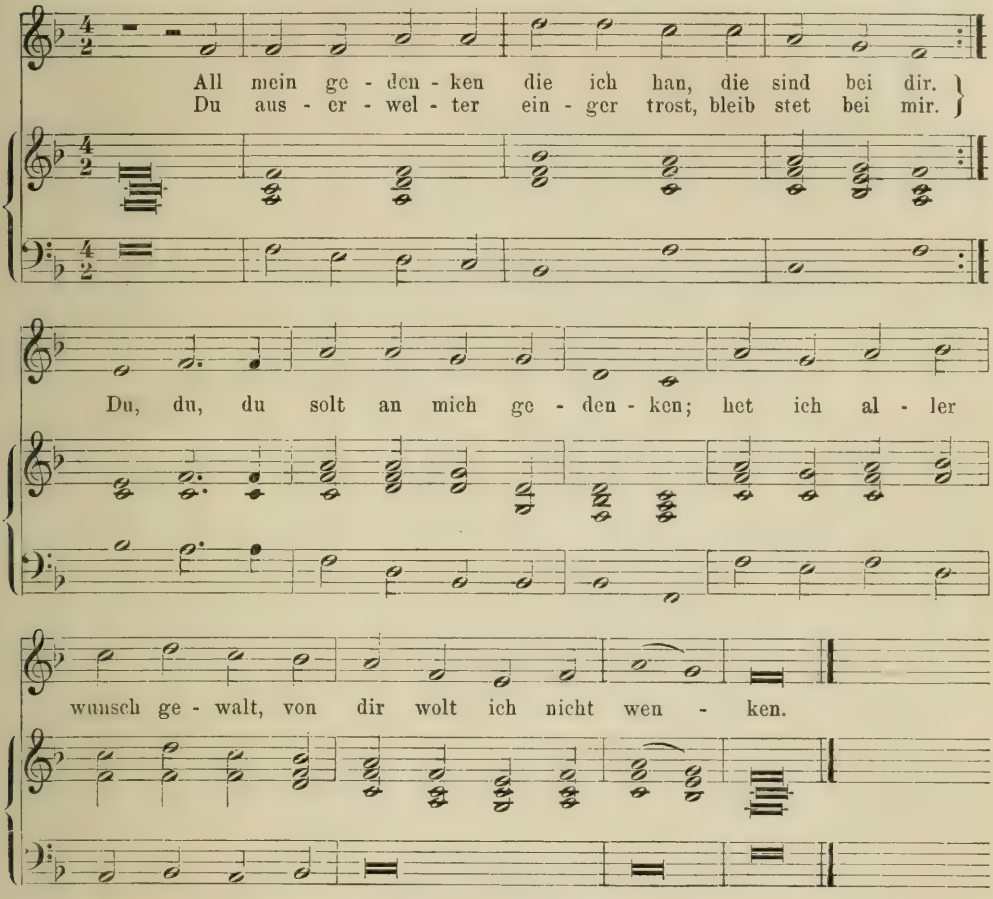
Oswald von Wolkenstein (geb. 1363, gest. 1445).



Minnelied.

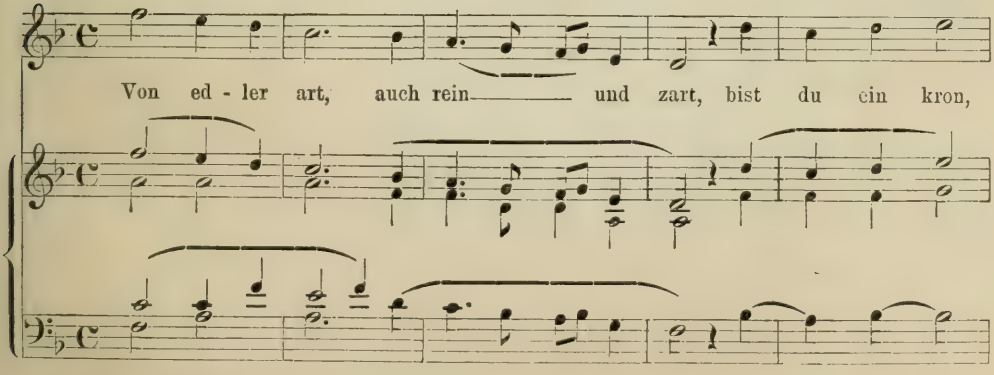
Aus dem Lochheimer Liederbuche.

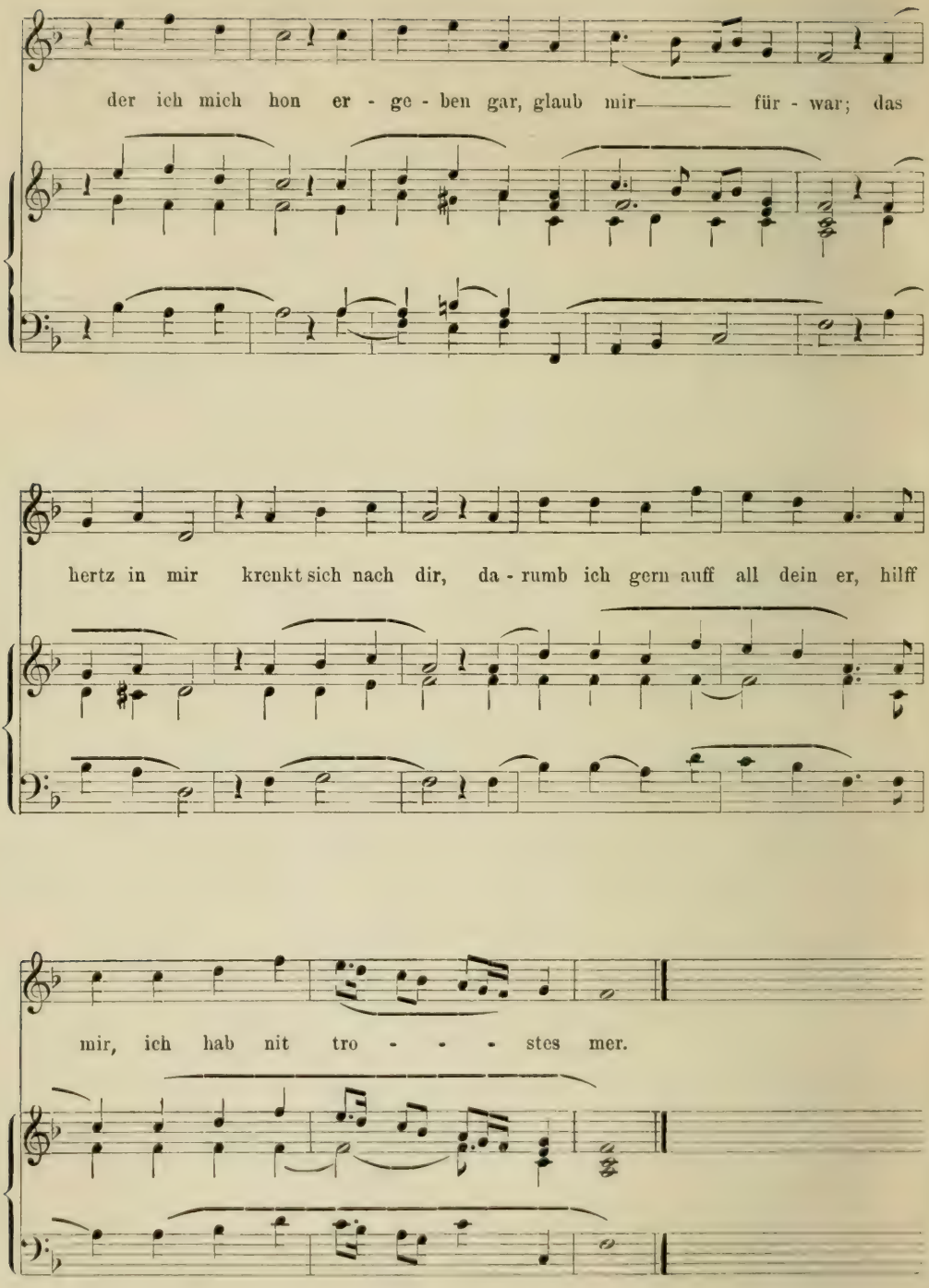
Handschrift aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, zwischen 1452 und 1460 geschrieben.



Minnelied.

(Aus dem XV. Jahrh.)




der ich mich hon er - ge - ben gar, glaub mir für - war; das
hertz in mir krenkt sich nach dir, da - rumb ich gern auff all dein er, hilff
mir, ich hab nit tro - - - stes mer.

Beispiel der Melodie eines Meistersanges.

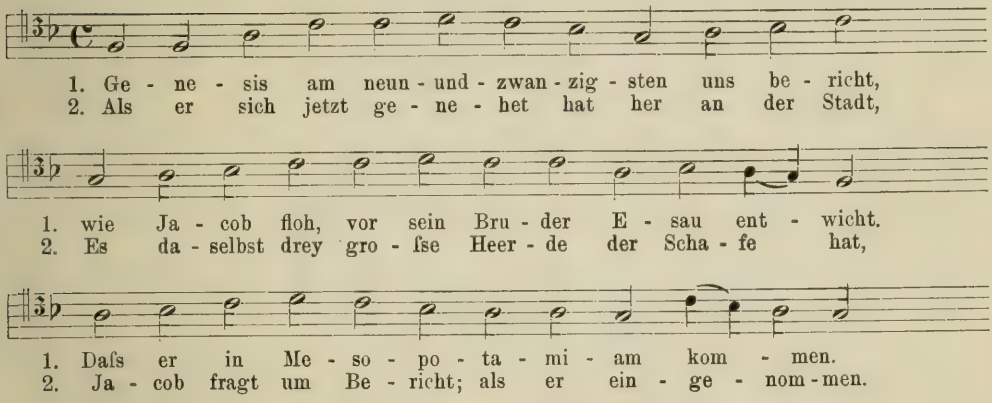
Aus Christoph Wagenseils »Von der Meistersinger holdseliger Kunst«, 1697.*)

Der meisterliche Hort

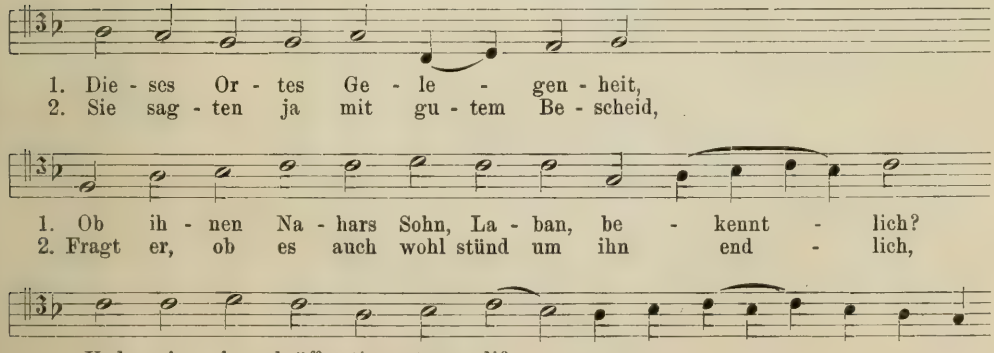
in vier gekrönten Thönen.

Das erste Gesetz.

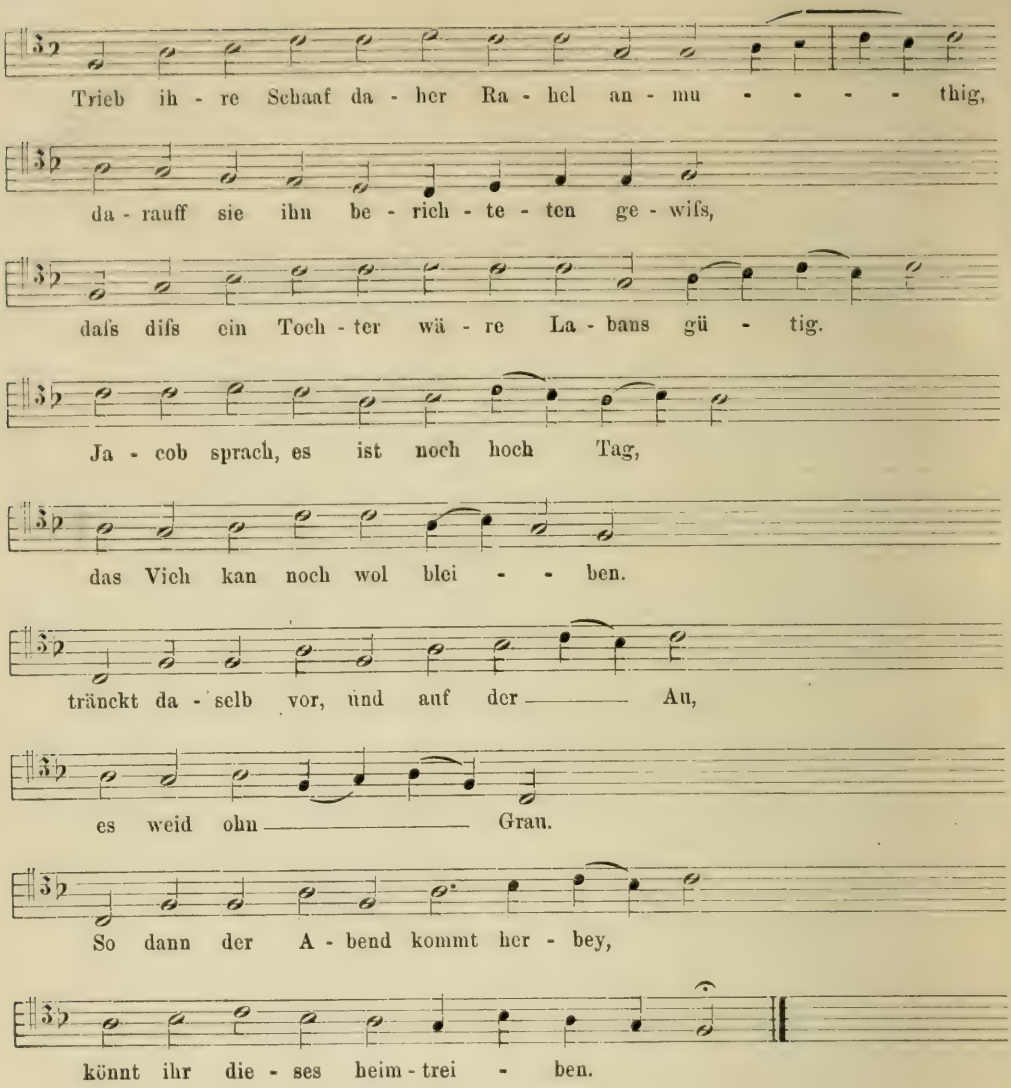
Im langen Thon Heinrich Müglings.



Der Abgesang.

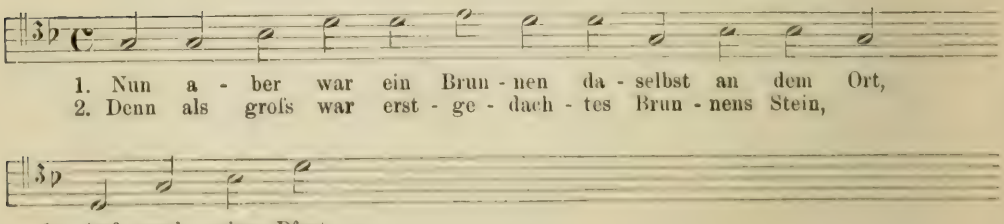


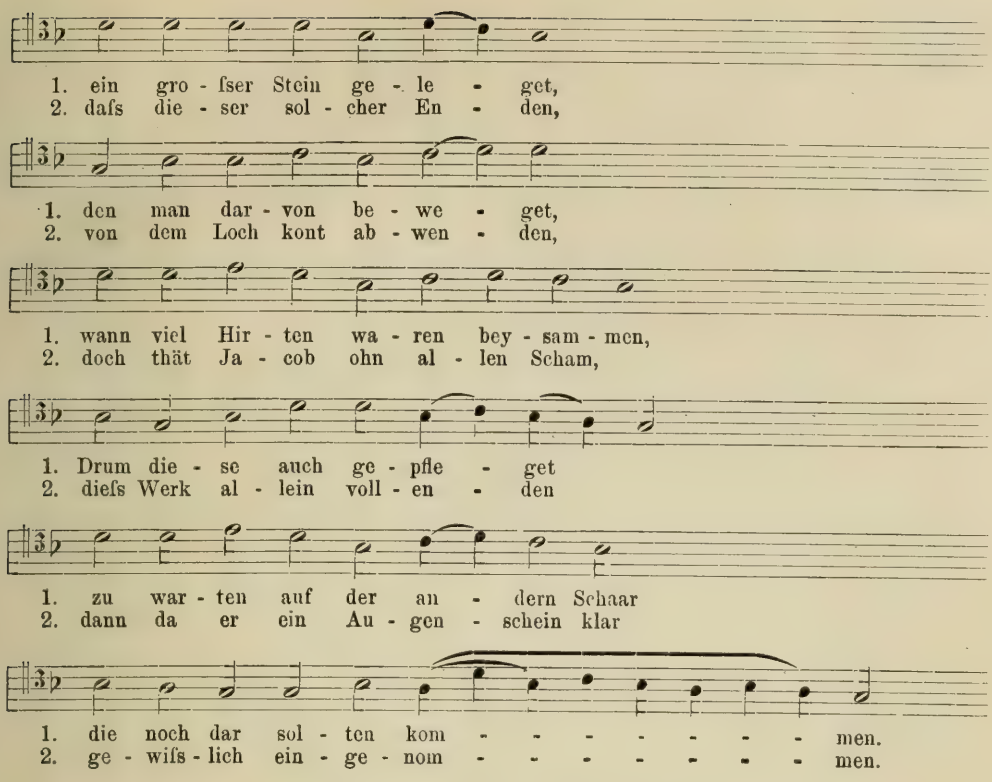
*) Dieses Beispiel möge zeigen, wie bei den Meistersingern nach gewissen Gesetzen Melodieformen angefertigt wurden, die als unnatürliche wirken und denen die Unmittelbarkeit, die volkstümliche Kraft und Frische fehlte, wie wir solche bei den Minnesängern antreffen.



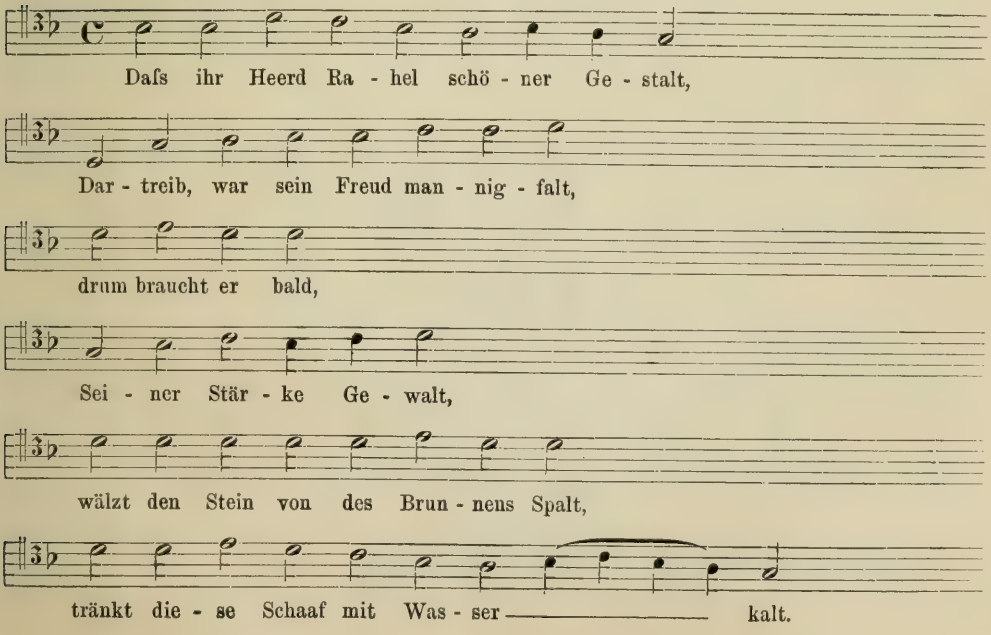
Das andere Gesetz.

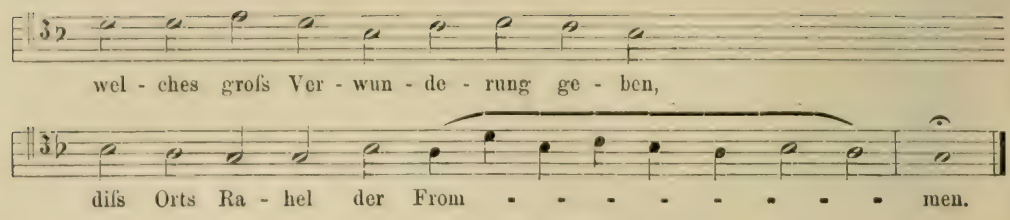
Im langen Thon Heinrich Frauenlobs.





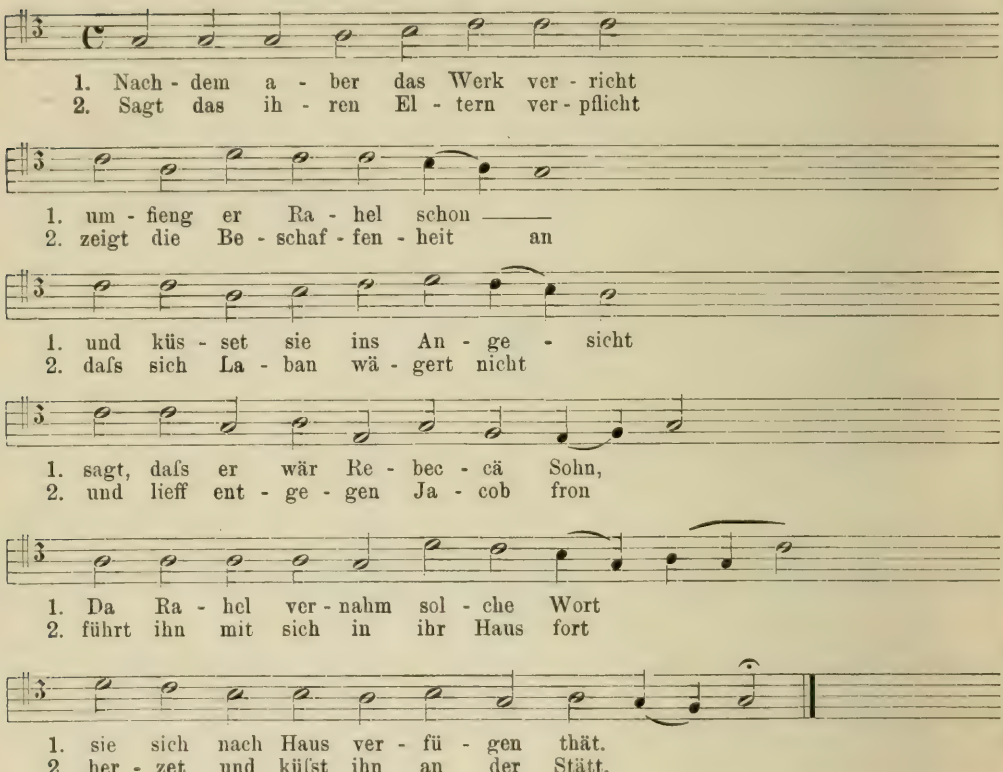
Der Abgesang.



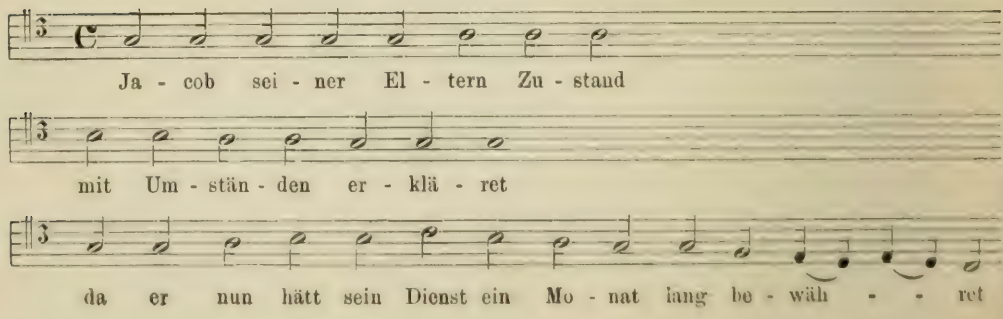


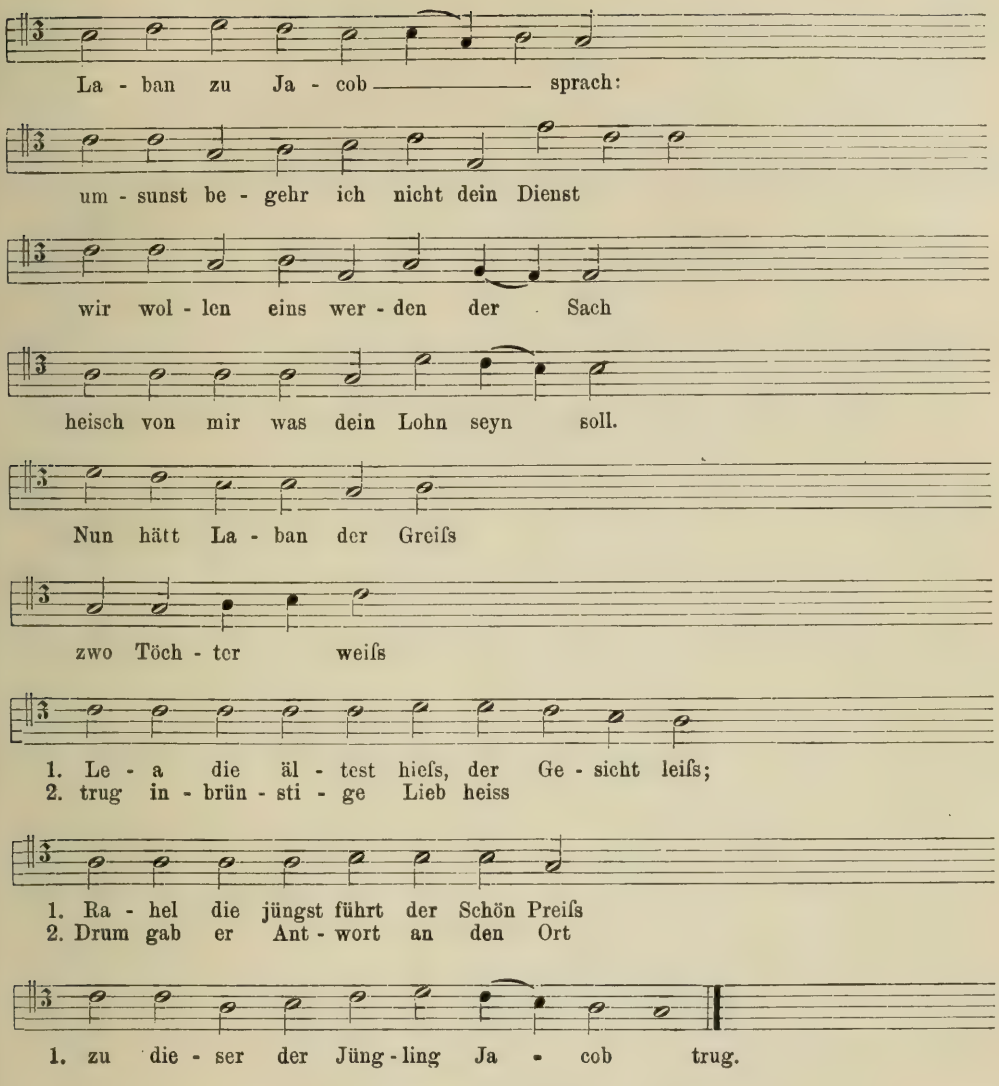
Das dritte Gesetz.

Im langen Thon Ludwig Marners.



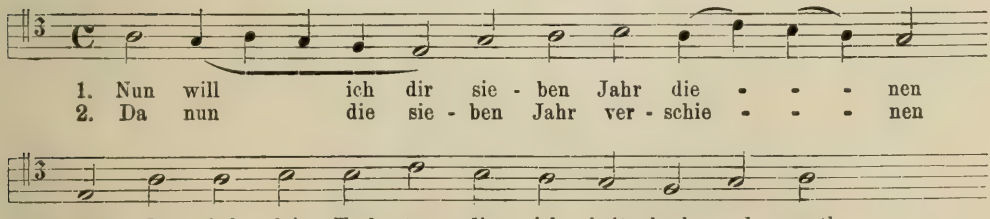
Der Abgesang.

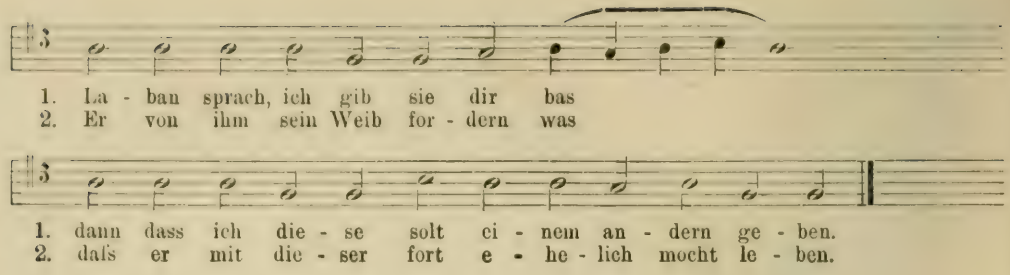




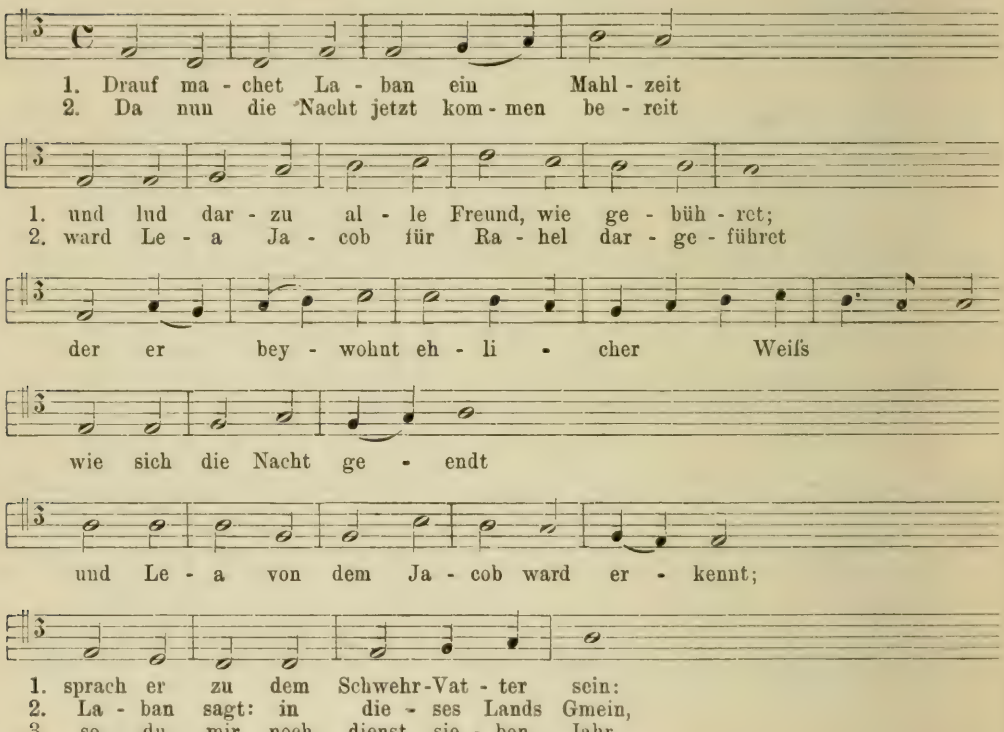
Das vierte Gesetz.

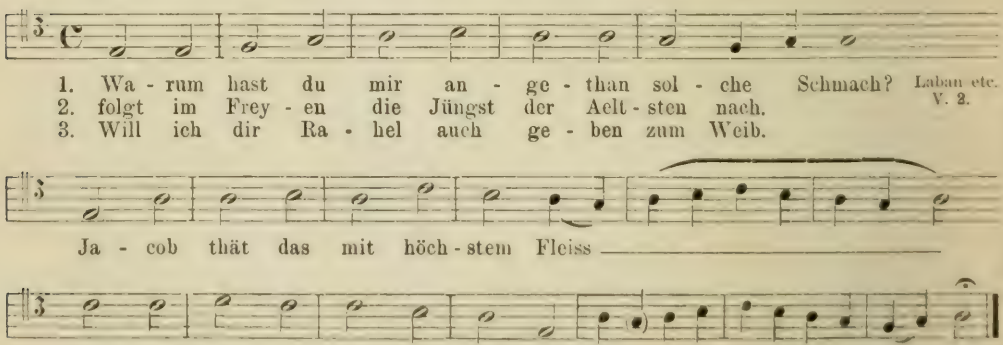
Im langen Thon Regenbogens.

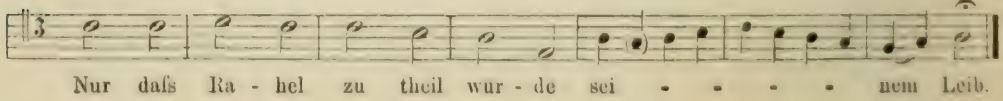




Der Abgesang.







Bibliographie

zu

Band II: Die Musikentwicklung im Mittelalter.

(Alle in nachstehendem Verzeichnis aufgeführten Schriften sind zu beziehen durch die Verlagsbuchhandlung Max Schmitz in Leipzig-R.)

Die Musikentwicklung auf dem Boden der christlichen Kirche

von der Zeit nach Christi Geburt bis einschliefslich zum 16. Jahrhundert d. i. bis zur Ausbildung des Kontrapunktes und mehrstimmigen Kunstgesanges.

Lambillote, P. S., Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint Gall. Paris, 1851.

Schafhäutl. Der echte gregorianische Choral in seiner Entwicklung bis zur Kirchenmusik unserer Zeit. München, 1869.

Der gregorianische Choral. Anleitung denselben richtig zu singen und mit der Orgel zu begleiten, nebst einer kurzen Geschichte seiner Entstehung. Trier, 1852.

Smeddink, J. C. B., N. A. Janssens wahre Grundregeln des gregorianischen Kirchengesanges. Mainz, 1846.

Antony, J., Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die römischen, münsterschen und kölnischen Kirchengesangsweisen. München, 1829.

Kiesewetter, G. R., Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Leipzig, 1840.

Coussemaker, E. de., Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique etc. Paris, 1841.

Coussemaker, E. de., L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles. Paris, 1865. Sammlung von 51 mehrstimmigen Tonstücken des ältesten Kontrapunktes. (Periode Marchettus de Padua, Johannes Muris.) Auch Tonsätze von Franko v. Köln, darunter dreistimmige altfranzösische Chansons von Adam de la Hâle.

Westphal, R., Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig.

Schubiger, P. Anselm., Die Sängerschule St. Gallens vom 8.—12. Jahrhundert. Einsiedeln, 1858.

Jacobsthal, G., Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit 14 lithographischen Tafeln. Berlin, 1871.

Kehrein, J., Kirchen- und religiöse Lieder aus dem 12.—15. Jahrhundert. Teils Übersetzungen lateinischer Kirchenhymnen, teils Originallieder aus Handschriften der k. k. Hofbibliothek in Wien. Paderborn, 1853.

Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied in drei Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Freiburg, 1886.

Lind, C., Ein Antiphonarium mit Bilderschmuck aus der Zeit des 11. und 12. Jahrhunderts im Stifte St. Peter zu Salzburg befindlich, beschrieben und herausgegeben. Mit 5 Holzschnitten und 45 Tafeln. Wien, 1870.

Nachbar, Der gregorianische Gesang oder die Kirchentonarten, deren Ursprung, Entwicklung etc. Schwiebus, 1852.

Gerbert, M., (Abt Martin Gerbert von Hornau), Scriptores ecclesiastice de musica sacra potissima. 3 Bände. St. Blasien, 1784. Dieses Werk enthält eine Sammlung von Traktaten der bedeutendsten Musikschriftsteller des Mittelalters.

Coussemaker, F. de, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera. 1864. Dieses Werk bildet eine Ergänzung zu dem von Abt Gerbert verzeichneten: Scriptores etc.

Gerbert, M. (Abt Martin Gerbert von Hornau), De canta et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. 2 Bände, mit 40 Kupfern. St. Blasien, 1774.

Coussemaker, E. de, Histoire de l'harmonie au moyes âge. Paris, 1852.

Gevaërt, F. A., Die Musik im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Neue Berliner Musikzeitung.

Gevaërt, F. A., Der Ursprung des römischen Kirchengesanges. Deutsche Ausgabe von H. Riemann. Leipzig.

Kanne, Fr. A., Beitrag zur Musikgeschichte des Mittelalters. Allgemeine Wiener Musikzeitung Nr. 25, 1817.

Brambach, W., Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (500—1050 n. Christi.) Karlsruhe, 1883.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik von dem ersten Jahrhundert des Christentums bis auf unsere Zeit. Leipzig, 1834.

Gafori, Franch., Theorica musica. (Ein Auszug aus Boethius, über griech. Tonalität und Guidos Solmisation.) Mailand, 1492.

Gafori, Franch., Practica musicae sive musicae actiones etc. (Tempus, Kontrapunkt, Notation und Cantus planus.) Mailand, 1496.

Roth, F. W. E., Die Schriften Guidos von Arezzo. Nach einer Handschrift des 11. und 12. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt. Siehe »Der Chorgesang«, Musikzeitschrift, Nr. 13ff., 1888.

Hirschfeld, R., Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung als Verfechter des Klassischen in der Tonkunst. Leipzig.

Müller, Hans, Hucbald. Frankfurt a. M., 1884.

Morsch, Anna, Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. 10 Vorträge. Berlin.

Fleischer, O., Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften. Leipzig, 1895.

Haberl, F. X., Bausteine für Musikgeschichte.

I. Wilhelm Du Fay. Monographische Studie über dessen Leben und Werke.

II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan in Rom.
III. Die römische »Schola Cantorum« und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Leipzig.

Bellermann, H., Über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik. Berlin, 1867.

Proksch, A., Aphorismen über katholische Kirchenmusik nebst einem geschichtlichen Überblicke des gregorianischen Choralgesangs. Prag, 1858.

Hölscher, B., Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation.

Oberhoffer, Heinr., Der gregorianische Choral.

Fallersleben, Hoffmann von, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis zu Luthers Zeit.

Kothe, B., Die Musik in der katholischen Kirche.

Kienemund, A., Kurze Geschichte des katholischen Kirchengesanges.

Walther, A., Eine leichtfafsliche Anleitung zum gregorianischen Choralgesange. 2. Auflage. Regensburg, 1879.

Bäumker, W., Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation. Freiburg i. Br., 1881.

Baumgartner, A., Kurzgefafste Geschichte der musikalischen Notation mit einer Übersichtstafel und Notenbeispielen. München, 1856.

Mannstein, H. F., Geschichte, Geist und Ausübung des Gesangs von Gregor dem Grofsen bis auf unsere Zeit. Leipzig, 1845.

Belli, L. V., Dissertazione sopra li preggi del canto Gregoriano. Frascati, 1788.

Berti, L., Regole di canto Gregoriano ricavate da rinomati autori. Roma, 1836.

Angeloni, Dissertatio »sopra la vita e opere ed il sapere di Guido«.

Botté de Tulmon, »Notice sur Guido d'Arezzo«. (Tome 13 des mémoires de la Société royale des Antiquaires de France.)

Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis St. Grégoire, suivi d'un tonal inédit de Bernon de Reichenau. Toulouse, 1867.

Falchi, M., Studi su Guido Monaco. Firenze, 1882.

Perego, C., La regola del canto fermo Ambrosiano. Milano, 1622.

Schletterer, H. M., Geschichte der geistlichen Tonkunst und kirchlichen Dichtkunst in ihrem Zusammenhange mit der politischen und sozialen Entwicklung, insbesonders des deutschen Volkes. 1. Band: Bis zum Anfange des 11. Jahrhunderts. Hannover, 1869.

Schneider, L., Gregorianische Choralgesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Für die Orgel harmonisiert. Frankfurt, 1866.

Krause, B. R., Studie zur altchristlichen Vokalmusik in der griechischen und lateinischen Kirche und ihr Zusammenhang mit der altgriechischen Musik. Leipzig, 1892.

Kretzschmer, H., De signis musicis que scriptores per prim. medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes trad. Lps., 1876.

Kiesewetter, G. R., Über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Amsterdam, 1829.

Commer, Fr., Collectio operum Bavatorum saeculi XVI.

Straeten, Edm. van der, La musique aux Pays. — Bas avant le XIX. siècle. Bruxelles.

Del Motte, Biographische Notiz über Orlando di Lasso. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von *G. W. Dehn*. Berlin, 1837.

Bäumker, W., Orlandus Lassus. (Der letzte grofse Meister der niederländischen Tonschule.) Freiburg i. Br., 1877.

Mettenleiter, D., Orlando di Lasso. Enthalten in der Registratur für die Geschichte der Musik in Bayern in zwanglosen Heften. Brixen, 1868.

Sandberger, A., Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. München, 1893.

Sandberger, A., Historische Anmerkungen zum Programmbuche des in München stattgehabten Festkonzertes zu Ehren Orlando di Lassos († 14. Juni 1594). München, 1894.

Kade, L. C., Mattheus le Maistre, niederländischer Tonsetzer und kurfürstlich sächsischer Kapellmeister, gest. 1577. Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts. Mainz, 1862.

Commer, Fr., Josquin Deprès (Jodocus Pratensis), Sammlungen ausgewählter Kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen. Enthalten in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin und Leipzig. (Jahrgang I—XXI.)

Wagner, Peter, Cipriano de Rore, Francesco Petrarcas Vergini, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen. Leipzig.

Campori, G., Notizie delle relazioni di Orlando di Lasso e di G. Pier. Luigi da Palestrina co'principi Estensi. Modena, 1869.

Destouches, E. v., Orlando di Lasso. Ein Lebensbild.

Naumann, E., Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst. Neue Berliner Musik-Zeitung, Jahrgang 20.

Schletterer, H. M., Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst vom Beginne des Christentums bis Anfang des 11. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung über Poesie und Musik der alten Völker. Hannover, 1869.

Thierfelder, De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora. Lips., 1868.

Musical notation of the middle age exemplified by facsimiles of manuscripts written between the 10. and 16. centuries incl. London, 1890.

Brandi, A., Guido Aretino, monaco di S. Benedetto, della sua vita, del suo tempo e dè suoi scritti. Con tavolo di musica. Torino, 1882.

Hermanni Contracti, Musica ed. Brambach. C. 2 tab. Lips., 1884.

Wasielewski, W. J. v., Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Mit Abbildungen von Instrumenten und Musikbeilagen. Berlin, 1878.

Angeloni, L., Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell' arte musica. Parigi, 1811.

Eximeno, A., Dell' origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, de cadenza e riunoveazione. Roma, 1774.

Moll, W., Berigten aangaande den staat van het kerkgezang in Nederland tijdens de opkomst ew den bloei der oud-nederlandsche muziekschool. Separat-Abdruck. 1869.

Perogo, C., La regola del canta fermo Ambrosiano. Milano, 1622.

Gatta, M. della, Breve raggualio della principali regole del canto fermo Gregoriano. 2 Parti e: Esempj e cantilene di canto fermo Gregoriano. Napoli, 1793.

Fétis, J. J., Quels on été les mérites des Neerlandais dans la musique etc. 1828.

Novello, J. A., A concise explanation of the gregorian note, compiled from various authors. London, 1846.
Wetzel, F. X., Die Wissenschaft und Kunst im Kloster St. Gallen. (Mit einem Bildnis Notkers). Lindau, 1877.
Pothier, D. J., Der gregorianische Choral. Seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung. Tournay, Desclée, 1881.
Houdard, G., Les Rhythme du chant dit Grégorien, daprès la notation pneumatique. Paris.
Broglie, le duc de, St. Ambroise. 1 vol. in 18 de la collection, Les Saints. Paris, 1899.
Bernoulli, Ed., Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen, Band I.) Leipzig, 1898.
Hupp, O., Ein Missale speciale als Vorläufer des Psalteriums von 1457. Beitrag zur Geschichte der ältesten Druckwerke. München-Regensburg, 1898.
Runge, P., Die Lieder und Melodien der Geifsler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen, nebst einer Abhandlung über die italienischen Geifslerlieder von Dr. phil. H. Schneegans und einem Beitrage zur Geschichte der deutschen und niederländischen Geifsler von Dr. H. Pfannenschmidt. Leipzig.
Morsch, Anna, Der italienische Kirchengesang bis Palestrina. 2. Auflage. Berlin.
Brandi, A., Guido Aretino, della sua vita, del suo tempo, e de' suoi scritti. Torino, 1882.
Müller, H., Eine Abhandlung über Mensuralmusik in der Karlsruher Handschrift St. Peter pergamen 29a mit 1 Tafel. Leipzig, 1886.
Pothier, D. J., Mélodies Grégoriennes, deutsch von *Kiefsle*. 1881.
Paleographie musicale, Mehrere hundert Blätter Faksimile in gr. Folio der ältesten und bedeutsamsten Codicas des gregorianischen Gesanges. Herausgegeben von den Benediktinern von Solesmes.
Riemann, Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, 1878.
Riemann, Hugo, Notenschrift und Notendruck. Leipzig, 1896.
Fleischer, Oskar, Neumenstudien. I. Teil. 1895.

Die Musikentwicklung auf aufserkirchlichem Gebiete

von der Zeit nach Christi Geburt bis zum Renaissance-, resp. Reformationszeitalter.

a) Musikentwicklung auf dem Boden des Volks- und Heldentums.

(Epoche des ritterlichen Minnesanges).

Hagen, Fr. H. v. d., Über die Minnesinger. Leipzig, 1838.
Diez, F., Die Poesie der Troubadours. Zwickau, 1828.
Kiesewetter, R. G., Über den weltlichen und volksmäfsigen Gesang im Mittelalter. Allgemeine musikalische Zeitung, Jahrgang 1838, Nr. 15, woselbst sechs Gesänge, und zwar von dem Provençalen Faidit, sowie

von den französischen Troubadours Chatelain de Coucy und Thibaut, König von Navarra eingerückt sind.

Ravaillière, de la, Poesies du roi de Navarre avec les notes et un glossaire français. 2 Vol. Paris, 1842.

Thibaut IV. von Navarra (Graf v. Champagne), 63 Lieder, gedichtet und in Musik gesetzt. Befindlich in der Pariser Bibliothek.

Toulmon, Bottée de, Adam de la Hâle. Siehe:

a) Gazette musicale de Paris (1836, Nr. 51).

b) Annuaire historique (1837).

c) Encyklopädie catholique (1836 begonnen).

In den ersten beiden Abhandlungen sind mehrere Sätze vom Gesang des Adam de la Hâle mitgeteilt. In letzterem (Encyklopädie catholique) ist Adam de la Hâle in zwei Artikeln behandelt, einmal als Dichter von *P. Paris*, sodann als Musiker von *Bottée de Toulmon*.

Freitag, G., »Die Ahnen«. In diesem Werke ist vieles über Stellung des Sängers im Kreise der Helden, über den fahrenden Spielmann in der Gesellschaft des frühen Mittelalters zu ersehen.

Bischoff, Hans, Biographie des Troubadours Bernhard von Ventadour. Inaugural-Dissertation. Berlin, 1873.

Meyer, R., Das Leben des Troubadours Gaucelm Faidit. Heidelberg, 1876.

Osmin, P., Blondel de Néele und die Blondelsage. Siehe: »Der Salon«, Jahrgang 1882.

Tarbé, Pr., Collection des poètes de Champagne.

Prox, J. H., De poetis Alsatiae eroticis medii aevi, vulgo. Von den elsäfsischen Minnesingern. Argentor, 1786.

Grimme, Friedr., Geschichte der Minnesinger. 1. Band: Die rheinisch-schwäbischen Minnesinger. (Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Minnesanges im südwestlichen Deutschland.) Paderborn, 1897.

Riemann, H., Die Melodik der Minnesänger. Musikalisches Wochenblatt, Jahrgang XXVIII, Nr. 37 ff. Leipzig, 1897.

Raynouard, Choix de poésies orginales des troubadours. Paris, 1819.

Stimming, A., Bertran de Born, sein Leben und seine Werke. Halle, 1879.

Levy, E., Guilhem Figueira, ein provençalischer Troubadour. Berlin, 1880.

Thomas, A., Poésies complètes de Bertran de Born. (Bibliotheque méridionale I.) Toulouse, 1888.

Chabaneau, C., Biographies des Troubadours. (Extrait de l'Histoire de Languedoc t. X.) Toulouse, 1885.

Coulet, J., Le troubadour Guilhaus Montanhagol. (Bibliothéque méridionale IV.) Toulouse, 1898.

Stilgebauer, E., Geschichte des Minnesanges. Weimar, 1898.

Grofse Heidelberger Handschrift, herausgegeben von *Friedr. Pfaff*. (Allerbedeutendste Überlieferung des deutschen Minnesangs.) Heidelberg.

Geistliche und weltliche Schaustücke des Mittelalters mit Musik.

(Passionen, Mysterien, Legenden, Moralitäten u. a. m.)

Alt, Heinr., Theater und Kirche. Berlin, 1846. (In diesem Buche ist Näheres über das Dramatische in der altchristlichen Liturgie enthalten.

Mone, J., Schauspiele des Mittelalters. 2 Bände. Karlsruhe, 1847.
Kiesewetter, G. R., Beschreibung des Singspieles »Robin et Marion« von Adam de la Hâle (2. Hälfte des 8. Jahrhunderts). Enthalten in dem Werke: Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc. Leipzig, 1841.
Ambros, A. W., Geschichte der Musik. 4. Band. Leipzig, 1878. (Aus diesem Bande die beiden Abschnitte: »Die Zeit des Überganges« und »Die Zeit der ersten musikalisch-dramatischen Werke.«
Coussemaker, E. de, Drames liturgiques du moyen âge. Rennes, 1860.
Mommerque et Michel, Théatre français au moyen âge. Sammlungen französischer Mysterien. Paris, 1839.
Leroy, Etudes sur les mystères. Paris, 1837.
Taillander, Notice sur les confrères de la passion. Paris, 1834.
Jubinal, Sammlungen französischer Mysterien. 2 Bände. Paris, 1837.
The Townely misteries. London, 1836.
Magnin, Les origines du théâtre moderne. Paris, 1838.
Devrient, E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band I. Leipzig, 1848.
Pichler, Das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck, 1850.
Hase, Das geistliche Schauspiel. Leipzig, 1858.
Wilken, Geschichte der geistlichen Schauspiele in Deutschland. Göttingen, 1872.
Wrigth, Early English mysteries. London, 1844.
Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Wolfenbüttel, 1880.
Kummer, Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien. Wien, 1882.
Kade, L. O., Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Heft 1—3. Gütersloh, 1891.
Sepet, Marius, Origines catholiques du Théatre moderne. Paris, 1902.
Bartsch, K., Über ein geistliches Schauspiel des 15. Jahrhunderts. Stuttgart, 1858.
Leskien, A., Alt-kroatische geistliche Schauspiele. Leipzig, 1884.
Pröhle, H., Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele. Mit 3 Melodien. 2. Auflage. Stuttgart, 1863.
Dräseke, J. H. B., Über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne. Bremen, 1815.
Wackernell, J. E., Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Mit Abhandlung über ihre Entwicklung, Komposition, Quellen, Aufführungen und litterarische Stellung. Graz, 1897.
Fröming, Das Drama des Mittelalters. Stuttgart.
Ancona, A. d', Die Passion von Rovello. (Im »Giornale storico della letteratura italiana.« XIV. [1889] 171.)
Sharp, Coventry Mysteries. London, 1825.

Die Instrumentalmusik und die zünftigen Musikanten des Mittelalters.

Paumann, Konrad, Orgeltabulaturbuch. 15. Jahrhundert. Siehe Chrysanders Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Band II. 1867.
Heitz, J. H., Die Herren von Rappoltstein und das elsäfsische Pfeifergericht. Enthalten in »Alsatia«, 1856.

Barre, C., Über die Bruderschaft der Pfeifer im Elsafs. Vortrag nebst urkundlichen Beilagen. Kolmar, 1873.

Schletterer, H. M., Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und die Pariser Geigerkönige. 2. Teil der Studien zur Geschichte der französischen Musik. Berlin, 1884—85.

Straeten, E. van der, Les ménestrels aux Pays-Bas du XIIIe au XVIIIe siècle. Bruxelles, 1878—88. 2 Bände.

Vogt, Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter. 1876.

Monatanus, J., Das Pfeifertum der Herren von Rappoltstein. Deutscher Herrenschatz, Jahrgang IX, Nr. 20, 1882—83.

Epoche des zünftigen Meistersanges.

Puschmann, Adam, Gründlicher Bericht des deutschen Meistersanges, darinnen begriffen, alles, was einem jeden, der sich Tichtens und Singens annehmen will, vonnöthen. Und wie die Art und Eigenschaft der Versen oder Reimen, Thön und Lieder zu erkennen sey, zusammt der Tabulatur und beiderley Strafartikeln etc. Görlitz, 1572. Zweite Ausgabe unter dem Titel: »Gründlicher Bericht der deutschen Reimen oder Rhythmen etc.« Frankfurt a. O., 1596.

Kurze Entwerfung des deutschen Meistersanges, allen dessen Liebhabern zu guten, wolmeinend hervorgeben, und zum Druck verfertigt, durch eine gesampte Gesellschaft der Meistersinger in Memmingen. Gedruckt zu Stuttgart bei Johann Weyrich. Rösslin, 1660.

Wagenseil, Joh. Christ., Von der Meistersinger holdseliger Kunst. Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen. Nürnberg, 1697. Aus: De civitate Noribergensi etc.

Schultheis, Fr., Hans Sachs und die Meistersinger in Nürnberg. Nürnberg, 1874.

Ranisch, Biographie über Hans Sachs, Altenburg, 1765.

Turkau, Biographie über Hans Sachs. 2 Bände. Leipzig, 1820.

Wilda, Über das Gildewesen des Mittelalters. Halle, 1831.

Spangenberg, C., Von der Musica und den Meistersängern. Herausgegeben von *A. v. Keller*. Stuttgart, 1861. Pp. Bibl. d. litterar. Ver., Bd. 62.

Weddinger, O., Der deutsche Meistersang. Berlin, 1894.

Götze, E., Monographie über den Meistersänger Adam Puschmann von Görlitz. Görlitz, 1877.

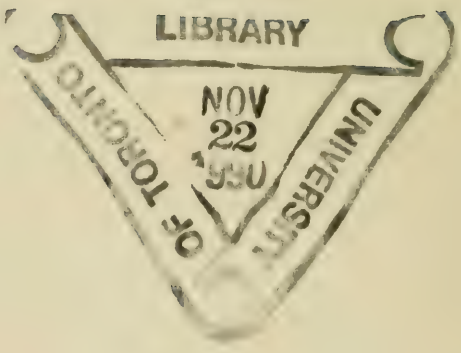
Martin, E., Die Meistersänger von Strafsburg. Mit 2 Tafeln. 3 Teile.

Mey, C., Der Meistersang in Geschichte und Kunst. Ausführliche Erklärung der Tabulaturen etc. Karlsruhe, 1892.

Runge, P., Die Sangweisen der Kolmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig, 1897.

Mey, C., Der Meistersang in Geschichte und Kunst. Leipzig.

Drescher, C., Nürnberger Meistersinger. Protokolle von 1575—1689. Band I, 1575—1634. Band II, 1635—1698. Tübingen, 1898.


LIBRARY
NOV
22
UNIVERSITY OF TORONTO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 03 18 03 012 6